

韓國傳統舞踊序說

張 師 勛

서울대학교 敎授・文 博

차	례
I. 머리말	을 도입한 정재의 구호와 치어
II. 고대 무용(古代舞踊)	VII. 향악 정재(鄕樂呈才)의 창사(唱詞)
III. 삼국시대(三國時代)	1. 고려 시대의 향악정재
1. 고구려(高句麗)	2. 조선 왕조 초기의 향악 정재
2. 백제(百濟)	3. 조선왕조 말기에 창작된 향악 정재
가) 의상(衣裳)	VIII. 현행 창사(唱詞)의 부르는 법
나) 기악(伎樂)과 양주산대도감놀이	1. 오언(五言)의 부르는 법
IV. 신라(新羅)	2. 칠언(七言)의 부르는 법
1. 통일 이전(統一以前)	가) 앞의 네자의 부르는 법
2. 통일 이후(統一以後)	나) 뒤의 세자가 부르는 법
V. 당악 정재(唐樂呈才)와 향악 정재(鄕樂呈才)	다) 삼언(三言)・사언(四言)・팔언(八言)의 부르는 법
1. 당악(唐樂)과 당악 정재(唐樂呈才)의 수입	라) 사육병려체(四六駢儷體)의 부르는 법
가) 당악과 당악 정재의 뜻	IX. 현행 가곡(歌曲)에 있어서의 한자어(漢字語)의 부르는 법
나) 당악의 전래	1. 가곡의 우조(羽調)
다) 당악 정래의 전래	2. 가곡의 계면조(界面調)
VI. 당악 정재(唐樂呈才)의 구호(口號)와 치어(致語)	X. 당악 정재 음악의 변천
1. 송대(宋代)의 구호와 치어	1. 고려 시대에 들어온 당악 정재
2. 고려 시대에 들어온 당악 정재의 구호와 치어	2. 조선왕조 초기에 창작된 당악 정재
가) 고려사 악지(高麗史樂志)	3. 조선왕조 말기에 창작된 당악 정재
나) 악학제법(樂學軌範)	XI. 향악 정재 음악의 변천
다) 조선왕조 말기의 정재 홀기(呈才笏記)	1. 고려사 악지의 향악 정재
3. 조선 왕조 초기에 창작된 당악 정재	2. 조선 왕조 초기에 창작된 향악 정재
4. 조선 왕조 말기에 당악 정재의 형식	3. 조선 왕조 말기에 창작된 향악 정재
	XII. 맺는말

I. 머 리 말

『고려사(高麗史)』 세가(世家)에 의하면, 태조 26년[943년]에 박술희(朴述希)에게 친히 주었다는 「훈요(訓要)」 기록(其六)에

내 원하는 바는 연등(燃燈)과 팔관(八關)에 있다. 연등은 부처님을 섬기는 일이고, 팔관은 천령(天靈)·오악명산(五嶽名山)·대천용신(大川龍神)을 섬기는 일이다. 후세에 간신(姦臣)들이 가감(加減)을 운위하는자는 일체 금하라.⁽¹⁾

라고 한 바와같이 연등회와 팔관회는 고려의 국가적인 가장 중요한 행사였음을 알 것이다.

연등회는 불교가 전래한 뒤에 생긴 행사이다. 불교가 고구려에 처음 전래한 것은 소수림왕(小獸林王) 13년[372년] 6월이고 신라에 전한 것은 법흥왕(法興王) 15년[528년]의 일이다.

한편 팔관회는 진흥왕(眞興王) 때 시작된 팔관지법(八關之法)에서 비롯하고 불교전래 이전부터 있어온 토속 신앙(土俗信仰)과 결부되었고 나중에는 가무백희(歌舞百戲)가 수반하는 축제처럼 바뀐 것이 아닐까 한다.⁽²⁾

어쨌든 연등회는 부처 탄신 기념일인 4월 초파일에 거행하는 순불교 의식의 행사이고, 팔관회는 가을에 갖는 의식으로서 토속 신앙이 중심되었음이 틀림없다.

이러한 의식에는 예외없이 채붕(綵棚)을 결(結)하여 산(山)을 만들고 가무백희(歌舞百戲) 또는 기악백희(伎樂百戲)가 펼쳐졌다고 한다.

『고려사』악지(樂志)에는 향악 정재(鄕樂呈才)로 무고(舞鼓)·동동(動動)·무애(無尋)만이 소개 되어 있으나, 처용희(處容戲)로 즐겼다는 기록은 도처에서 찾을 수 있고⁽³⁾, 가무백희(歌舞百戲)의 내용이 밝혀져 있지 않지만 그 속에는 신라 시대부터 전하는 갖가지 춤과 잡희(雜戲)가 포함되어 있었다. 그러한 관점(觀點)에서 고려 이전의 춤에 대하여 개관(概觀)한 다음, 당악 정재(唐樂呈才)와 향악 정재(鄕樂呈才)의 변천(變遷)에 대하여 중점적으로 다루어 보기로 한다.

Ⅱ. 고대 무용(古代舞蹈)

진수(陳壽)의 『삼국지(三國誌)』나 『후한서(後漢書)』에 의하면 부여(夫餘)·고구려·예(濊)에는 일정한 시기를 가리어 온 고을과 마을 사람들이 한데 모여 하늘에 감사하고 춤추면서 크게 잔치를 베푸는 연중 행사가 있었다.

이 연중 행사가 연행(演行)되던 시기는 부여는 은정월(殷正月), 고구려와 예(濊)는 10월 이었는데, 이러한 제천의식(祭天儀式)을 부여는 영고(迎鼓), 고구려는 동맹(東盟), 예(濊)는 무천(舞天)이라고 각각 이름하였다.

(1)……其六曰 朕所至願 在於燃燈人關 燃燈所以事佛 人關所以事天靈 五嶽名山 大川龍神也 後世姦臣 建白加減者 切宜禁止……(『高麗史』世家 卷 2).

(2) 李箕永『한국의 불교』p. 48~49 (세종대왕기념사업회 刊 1974)

(3) 『高麗史』世家 卷36. 忠惠王 4年 8月 庚子條 및 同 列傳 49 辛禰四條

한편 마한(馬韓)은 항상 5월의 씨 뿌리기를 끝냈을 때와 10월의 추수(秋收) 끝났을 때 귀신을 섬겼는데, 많은 사람들이 무리져 노래 부르고 춤추고 술 마시기를 밤낮을 쉬지 않고 하였다고 한다.

또 그 노는 모습은 수십 인이 앞 사람의 뒤를 서로 따르며, 땅을 밟으면서 구부렸다 폈다 하며, 그 손과 발이 서로 맞는데, 그 걸주(節奏)는 마치 중국 고대의 집단무(集團舞)인 탁무(鐸舞)와 비슷한 점이 있다고 구체적으로 기록되어 있다.⁽⁴⁾ 이와 같이 집단적이고 신(神)을 섬기는 행사라는 점에서 영고(迎鼓)・동맹(東盟)・무천(舞天)의 놀이와 다름이 없다고 생각한다.

『동국여지승람(東國輿地勝覽)』에 의하면 옛날 웅천(熊川: 지금의 公州) 풍습에도 4월 10월에 웅산신당(熊山神堂)에서 신(神)을 맞아 산 아래로 모셔 놓고 종고잡희(鍾鼓雜戲)하며 제사를 받들었다고 한다.⁽⁵⁾

이러한 행사는 곳의 성격을 띠고 있어 5월의 강능(江陵) 별신(別神)굿과 10월의 각 지방의 도당굿과 더불어 모두 먼 옛날부터 내려오는 유풍(遺風)인 것 같다.

이와 같이 상고 시대에 펼쳐지던 행사는 온 마을 사람들이 한데 모여 노래와 춤과 술로 즐기며 밤낮을 계속하는 집단적인 의식으로 마치 시끄러운 곳의 모습을 방불케 하는 바 있다.

그런데 신라 제2대 남해왕(南解王) 3년봄[서기 6년]에 시조묘(始祖廟)를 세웠는데 그 주제자(主祭者)는 남해왕의 여동생인 아로(阿老)이다. 남해왕은 차차웅(次次雄)이라고 하였는데, 차차웅은 무(巫)의 뜻이라고 한다. 또 『삼국지』와 『진서(晉書)』등의 마한(馬韓) 조에도

나라 고을마다 각각 한 사람을 뽑아 천신(天神)을 주제(主祭)하는데, 이름을 천군(天君)이라 한다.⁽⁶⁾

라고 하였다.

이상의 여러 가지 예로 미루어 보아 부여의 영고, 고구려의 동맹, 예의 무천 및 마한의 천군(天君)은 모두 원시적인 종교 의식이고, 여기서 연출되는 가무(歌舞)는 신(神)을 즐겁게 하기 위하여 행하던 소박한 것이었다고 하지 않을 수 없다.

이러한 것들은 무용의 원초적(原初的) 시발(始發)일 뿐 그것이 다른 사람에게 보이고 즐겁

(4) 馬韓……常以五月下種 祭鬼神 羣聚歌舞飲酒 晝夜無休. 其舞 數十人 俱起相隨 踏地低昂 手足相應 節奏有似鐸舞 十月 農功畢 亦復如之 (『三國誌』 馬韓條)

(5) 熊川俗 熊山神堂 土人每四月 迎神下山 陳鍾鼓雜戲 遠近爭來祭之 十月 又如之爲常 (『東國輿地勝覽』)

(6) 國邑各立一人 主祭天神 名之天君 又諸國各有別邑 名之爲蘇塗 立木懸鈴鼓 事鬼神……(『三國誌』 『晉書』等 馬韓條)

게 느끼게 하기 위한 것은 아니었다.

Ⅲ. 삼국 시대(三國時代)

1. 고구려(高句麗)

고구려의 무용에 관한 것은 몇 개의 고분 벽화(古墳壁畵)와 『삼국사기』 악지(樂志) 및 중국 문헌 등에 전하는 단편적인 자료밖에 없다.

『삼국사기』에는 『통전(通典)』을 인용하여 악공(樂工)과 무인(舞人)의 의상(衣裳)을 다음과 같이 소개하였다.⁽⁷⁾

① 악공인(樂工人) : 붉은 비단 모자(紫羅帽)에 새것으로 장식하고, 노란 빛깔의 큰 소매(黃大袖)에 붉은 비단 띠(紫羅帶)를 띠고 몸씨 넓은 바지(大口袴)를 입고 붉은 가죽 신(赤皮鞋)에 오색 끈(五色縵繩)을 한다.

② 무자(舞者) : 4사람인데, 머리를 뒤로 뽐치고 붉은 빛깔의 수건으로 머리를 동이고(絳抹額), 금사슬(金鐺)로 장식한다. 2사람은 노란 치마 저고리(黃裙襦)에 붉고 노란 바지(赤黃袴)를 입고, 2사람은 붉고 노란 치마저고리에 바지(赤黃裙襦袴)를 착용하는데 그 소매는 몹시 길고 오피화(烏皮鞋)를 신는다. 강말액(絳抹額)을 「강(絳)으로 머리를 동인다」고 해석하는데 고구려 고분벽화의 춤추는 사람에 머리를 동인 예는 없고, 이마에 둥글게 붉은 칠을한 점이 미심하다.

③ 춤 : 짝을 지어 서서(雙雙併立) 춤춘다.

이와 같은 기록과 고구려 고분(古墳)의 하나인 통구(通溝) 무용총(舞踊塚)의 무악도(舞樂圖)의 원색(原色) 사진에 의하여 비교하면 다음과 같다.

무용총(舞踊塚)의 무용수는 5사람으로 나타나고 있다.

이 혜구(李惠求) 박사는 무용총의 그림에 대하여 다음과 같이 말하였다.

5사람의 무용자(舞踊者)는 좌수부(左手部)의 1인의 리이머로 삼고 만 1인의 악수(樂手)가 주(奏)하는 완함(阮咸)의 곡에 의하여 그 기(技)를 연(演)하고 있을 것이다.⁽⁸⁾

그러나 앞에서 소개한 『통전(通典)』에 의하면, 악인(樂人)과 무자(舞者)에 있어서 크게 다른 점인 머리에 쓰는 모자의 유무(有無)로써 분별되어야 한다고 본다.

즉 악인(樂人)만이 새것으로 장식한 붉은 비단 모자를 쓰고 무자(舞者)는 모자를 쓰지 않는 것으로 되어 있다.

또 고구려 춤의 특징은 쌍쌍이 늘어서서 춤춘다고 한 점에서도 이 5사람의 무자(舞者)가

(7) 高句麗樂 通典云 樂工人 紫羅帽 飾以鳥羽 黃大袖 紫羅帶 大口袴 赤皮鞋 五色縵繩, 舞者四人, 椎髻於後 以絳抹額 飾以金鐺 二人 黃裙襦 赤黃袴 二人 赤黃裙襦袴 極長其袖 烏皮鞋 雙雙併立而舞 <『三國史記』卷32>

(8) 韓國藝術總攬 概觀篇 p. 97~118 國樂史 高句麗條(1964).

운데서 제일 앞에서 새깃으로 장식된 붉은 비단 모자를 쓴 사람은 무자(舞者)를 리이드 하면서 노래를 부르는 악인(樂人)으로 보는 것이 옳을 것 같다. 물론 무자(舞者) 아래편에 한 줄 늘어 있는 앞의 모자 쓴 사람도 악인임에 틀림없다.

한편 무용총 그림의 의상(衣裳)의 빛깔과 모양도 『삼국사기』의 설명과 거의 일치하고 있음은 꽤 흥미있는 일이다.

저고리 끝은 몹시 길어서 후대(後代)의 한삼(汗衫)의 구실을 하고 있고 어깨를 으쓱이며 전부(臀部)를 약간 내밀며 꿈틀하는 모습이야말로 오랜 옛부터 있어온 한국의 유연한 멋이라고 생각된다.

이같이 멋이 넘치는 염려(艷麗)한 춤이기에 저 유명한 이백(李白)이

금화절풍모(金花折風帽)
백마소지회(白馬少遲廻)
편편무광수(翩翩舞廣袖)
사조해동래(似鳥海東來)

라고 읊었지 않았겠는가?



고구려 무용총

이상과 같이 고구려의 특징을 가진 춤이 있었는가 하면 안악(安岳) 고분(古墳) 후실 벽화

(9) 安岳 古墳은 1949년에 發掘되었고, 이것은 永和 十三年(357년)에 營造된 冬壽墓로 推定되고 있는데, 前室과 廻廊 및 後室에 貴重한 奏樂圖가 있다.

(後室壁畫)⁽⁹⁾에 보이는 이색적(異色的)인 춤사위도 보인다. 이 후실(後室) 벽화에는 거문고, 완함(玩咸)·통소(?)의 주악에 따라 한 사람의 춤추는 그림이 있다. 이 무자(舞者)는 옷차림은 고구려의 좁고 긴 저고리에 띠를 띠고 바지에 검은 신을 신었으나 다리를 X자 모양으로 하고 손뼉을 치려는 모습은 고구려의 고유한 것인지 또는 현재도 터어키 지방의 춤에서 볼 수 있는 바와 같이 이 시기에 서역 먼 나라에서 외국인의 춤사위가 도입되었는지에 대하여서는 확실히 말하기 어렵다.

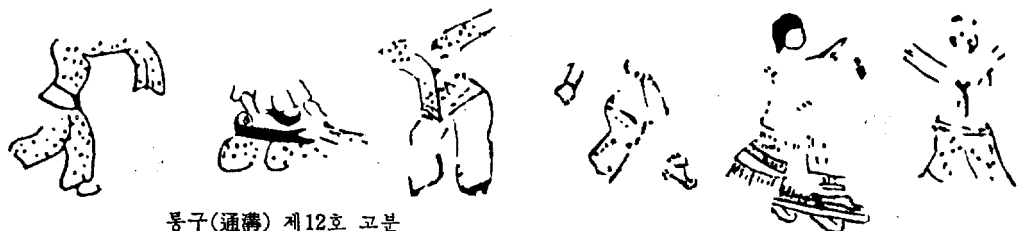


안악 고분 제3호분 후실 동벽(後室東壁)
좌로부터 거문고, 완함, 통소에 맞추어 춤추는 모습

한편 통구(通溝) 12호 고분(十二號古墳)의 벽화에는 둘이서 춤추는 그림이 있다.

12호고분 남쪽 벽에는 거문고의 반주에 맞추어 두 여자가 춤추고 있다. 오른쪽 벽에 그려져 있는 여자는 노란 저고리에 파란 바지를 입고 두팔을 앞으로 내뻗고 있다. 긴 소매가 아래로 떨어져 있고 오른쪽 다리는 뒤로 좀 들고 있다. 왼쪽 벽에 그려져 있는 여자는 붉은 저고리에 파란 바지를 입고 왼팔은 옆으로 펴고 오른쪽 팔은 수평으로 들어 꺾어 손이 가슴 앞에 오게 하고 있으며 오른쪽 사람과는 반대로 오른쪽 발은 앞으로 내 디디고 있다.

또 고산동 10호 고분(十號古墳)에는 여자 두 사람과 남자 한 사람이 춤추는 그림이 있다.



통구(通溝) 제12호 고분
가운데에 앉아서 타는 거문고의 반주에 의하여
두 사람이 춤을 추는 모습

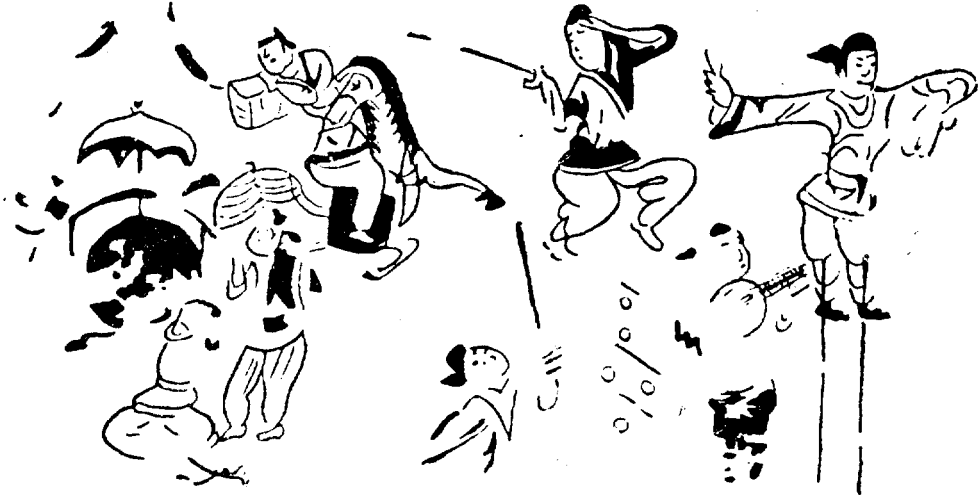
고구려 고분(고산동 10호분)
여자와 남자(한 사람)가 춤추는 모습

여자 두 사람은 소매가 긴 저고리에 띠를 띠고 검은색·붉은색·노란색이 섞인 긴 치마를 입고, 남자는 푸른색의 점 무늬가 있는 바지에 저고리를 입고 띠를 띠었다. 세 사람이 모두 두 팔을 위로 들어 벌리고 춤추는 자세를 가졌다.

이 밖에도 여러 무덤에서 고구려의 악기 연주도와 춤추는 그림이 많이 발견되고 있는데,

특히 팔청리 고분·수산리 고분 등에서 나온 벽화는 여러 가지 잡희(雜戲)를 보여 주어 주목할 만하다.

팔청리 고분 벽화를 보면 주인공의 앞에는 고취악대(鼓吹樂隊)가 배치되고 그뒤에서 여러 가지 잡희(雜戲)를 연출하는 모습이 그려져 있다.



고구려 고분(팔청리) 벽화

좌로부터 메는 북 정단에 두 사람이 말을 타고 각(角)을 붙여 채주를 부리고, 중앙은 두 사람의 칼싸움, 그 다음은 막대기와 공을 던지는 농환(弄丸), 오른쪽은 완함 반주에 맞추어 장대타기하는 광경

고취악대는 두 사람이 말을 타고 뿔로 만든 대각(大角)을 서로 마주 대다시피하며 불고 마상재(馬上才)까지 겸하는 모습을 보여 주고 있다. 그 곁에는 메고다니는 큰 북을 멋있는 자세로 치는 그림이 있다.

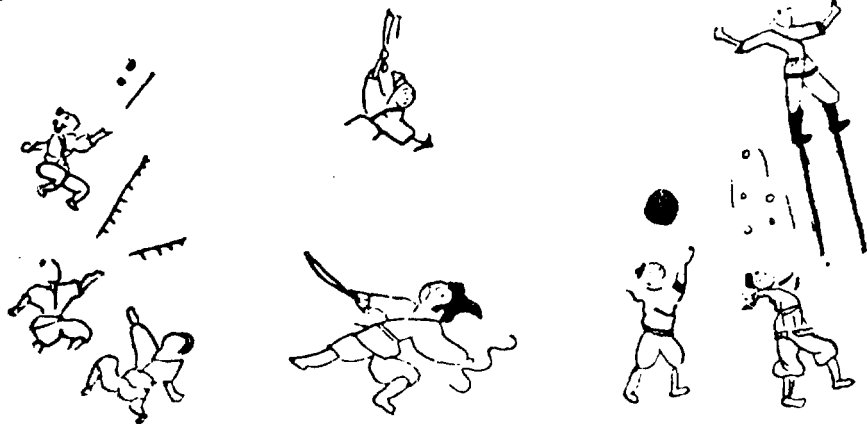
장대타기(擣撞)는 사람키 정도의 긴 장대 위에 서서 팔을 벌려 균형을 잡아가며 완함(玩咸) 반주에 맞추어 걸어가고 있고, 공과 작대기 던지기, 두 사람의 칼싸움 등이 연출되고 있다. 이와 같은 공던지기, 칼싸움, 장대타기 등은 다른 곳의 벽화에서도 산견(散見)되며, 바로 신라 오기(五技)중 금환(金丸: 跳七丸)과 같은 잡희는 이미 4세기 이전부터 고구려에서 성행하던 것이라고 하겠다.

고려 시대에 연등회(燃燈會)나 필관회(八關會) 때 반드시 연행되던 백희가무(百戲歌舞)는 삼국 이래의 오랜 전통을 말해주고 있다.

2. 백제(百濟)

가) 의상(衣裳)

『삼국사기』악지(樂志)에 『통전(通典)』을 인용한 글에,



고구려 고분 벽화(약수리)
공과 작대기를 던지는 손재주

고구려 고분 벽화(미천왕릉)
칼 제주를 하는 모습

고구려 고분 벽화(수산리)
왼쪽은 공과 작대기를 던지는 손재주,
오른쪽은 장대타기하는 모습

「무자(舞者)는 2인으로 붉은 빛깔의 큰 소매의 치마 저고름(紫大袖裙襖)에 장포관(章甫冠)을 쓰고 피리(皮履)를 신는다」

라고 하였으나 그 춤의 형태가 어떤 것이었는지 알길이 없다.

음악에 있어서 고구려는 서량악(西凉樂) 즉 북(北朝)의 음악을 받아들이고, 백제는 남조(南朝)의 음악을 받아 들인 것처럼 고구려의 무자(舞者)는 서량기(西凉伎) 또는 구자기(龜茲伎)의 무자(舞者)와 같이 오피화(烏皮靴)를 신고, 백제의 무자(舞者)는 남조(南朝)에 속하는 청상기(淸商伎)의 무자(舞者)가 금리(錦履)를 신듯이 피리(皮履)를 신었다.

이와 같이 화(靴)와 리(履)의 연관으로 보아 고구려와 백제가 각각 어느 지방과 교류가 있었는가 하는 점을 짐작할 수 있다.

나) 기악(伎樂)과 양주산대도감놀이

그런데 백제에서 가장 특색있게 부각(浮刻)되는 것은 서기 6세기 초에 미마지(味摩之)에 의하여 일본에 전하였다고 하는 기악무(伎樂舞)이다. 즉 『일본서기(日本書記)』에

백제인 미마지(味摩之)가 귀화(歸化)하여 많하기를 오(吳)에서 배워 기악무(伎樂舞)를 얻었다고 한다. 그래서 그를 앵정(櫻井)에 안치(安置)하고 소년을 모아 기악무(伎樂舞)를 익히게 하였다.

이에 진야수제자(眞野首弟子)·신한제문(新漢濟文) 두 사람이 이것을 익혀 그 춤을 전하였다.⁽¹⁰⁾

라고 있다.

이 기악무(伎樂舞)는 그 당시 여러 사찰(寺刹)에서 연행 되었고, 그때 쓰던 가면은 일본 동대사(東大寺)등 여러 절에 보관되 오고 있다. 기악무(伎樂舞)에 관한 기록은 천복(天福) 원

(10) 又百濟人 味摩之歸化曰 學于吳 得伎樂舞 則安置櫻井 而集少年 令習伎樂舞 於是眞野首弟子 新漢濟文 二人習之 傳其舞 (『日本書記』推古天皇 20年(612년) 壬申條)

년[1233]에 백 근진(狍近眞)이 저술한 『교훈초(敎訓抄)』에 소개되어 있다.

이같이 일본에서는 일부 가면과 기록이 남아 있지만 한국에서는 기악(伎樂)에 관한 기록이 전혀 없는 관계로 기악의 내용이 어떤 것인지 알 길이 없었다.

그런데 1953년 이 해구의 「산대극과 기악」⁽¹¹⁾의 비교 연구에 의하여 기악의 정체를 어느 정도 파악하게 되었다. 이 논문에 의하여 『교훈초』와 내량조(奈良朝) 여러 절의 자재장(資材帳) 등에 전하는 기악의 과정(過程)과 한국의 양주 산대도감(楊州山臺都監)놀이 및 봉산(鳳山)탈춤의 과정을 비교하면 <표 1>과 같다.

<표 1>

伎 樂	양주 산대도감놀이	봉산탈춤
治 道	고사(1) 상좌춤(2)	四상좌춤(1)
吳 公	옴과 상좌(4) 연닐과 눈꿈제기(5)	없음
獅 子 舞	없음	사 자 춤(5)
迦樓羅・金剛	八덕중. 침놀이(완보)(6)	八덕중춤(2)
婆 羅 門	사당놀이(관춘중. 왜장녀. 애사당)(7)	사 당 춤(3)
崑 崙	노장(8)	노 장 춤(4)
力 士	취발이. 소무당(10)	취발이춤(4)
大 孤	미알할미. 신할애비. 말뚝이. 왜장녀(12)	미 알 춤(7)
醉 胡	양반. 섯님. 서방님. 도령. 말뚝이	양 반 춤(5)
武 德 樂	무당 넘두리	다 리 굿

※ 괄호 안의 숫자는 과장(科場)의 순서임.

이상 소개한 기악(伎樂)과 양주산대도감놀이의 각 과정을 비교하여 알기 쉽게 간단히 설명하면 다음과 같다.

1) 치도(治道)와 고사・상좌춤

치도(治道) 장면에는 1인 또는 2인이 기(轎)를 들고 삼으로 만든 채(麻鞭)를 가지고 등장한다고 하였다. 삼으로 만든 홀추리는 구라(驅儼)에 쓰는 것이므로 치도(治道)는 벽사(辟邪)의 구실을 한다.

따라서 이 장면은 양주산대도감놀이의 고사와 상좌춤 장면과 부합된다. 상좌춤은 동서남북 사방신(四方神)에 고사하며 사신(邪神)을 쫓는 춤이기 때문이다.

2) 옴공(吳公)과 옴・상좌・연닐・눈꿈제기

(11) 『延禧春秋』(1953.10).

『교훈초』의 오공(吳公)조에는 지선(持扇)이라 있다. 그런데 양주산대도감놀이에서 연뵈이 부채로 얼굴을 가리고 등장한다.

연뵈관 눈썹제기의 관(冠)은 갈모 모양에 금빛 구슬이 달려 있고 연뵈의 탈에는 이마에 금빛 줄(金線)이 있다. 눈썹제기는 연뵈의 뒤를 따라다니는데, 이것은 연뵈와 눈썹제기는 주종(主從)의 관계임을 암시해 주고있다.

한편 연뵈이 부채를 내려 얼굴을 보이면 상좌가 놀라는 빛을 하고, 눈썹제기가 장삼(長衫)을 내리면 음이 놀라 달아나는데, 이것은 보지 못하던 이방인(異邦人)의 얼굴을 보고 놀라는 장면을 그린 것이라 하겠다. 즉 오공(吳公)이 외국사람인 점과 부채를 드는 점에서 서로 잘 부합한다.

3) 사 자 무

양주산대도감놀이에는 없고 봉산달춤에만 있다.

4) 가루라(迦樓羅)・금강(金剛)과 팔먹중

『교훈초』에는 「ケラハミ 及 舞人走手舞」라 하였다. 「ケラ」는 벌레 이름, 「ハミ」는 먹는다 는 말이고 춤추는 사람은 달리면서 손 춤춘다고 하였다.

가루라(迦樓羅)는 적신(笛神)으로 건달파(乾達婆)와 함께 음악신(音樂神)을 가리키고, 금강(金剛)은 단단하다는 뜻을 갖고 있다.

그런데 8먹중이 차례로 달리며 손 춤추며 등장하는 점과 완보(完甫)가 탈선한 중들에게 엄 불하자고 권하나 이들이 엄불은 하지 않고 가사(歌詞)를 부르는 장면은 가루라(迦樓羅)와 같고, 완보가 이 탈선한 중들을 꾸짖는 굳은 도심(道心)은 그 금강(金剛)에 해당한다고 할 수 있다.

다음 칩놀이가 등장하여 완보에게 그의 자식들이 구경왔다가 관격이 되었으니 칩을 놓아 고쳐달라고 애걸하는데 이는 기악(伎樂)의 「케라하미」에 해당한다.

5) 파라문(婆羅門)과 사당놀이

『교훈초』에는 「謂之禪洗 又名 拈悅(弄悅)」이라 설명하였고, 일본 학자 우츠히메(羽塚啓明)⁽¹²⁾은 「7자나 되는 엷은 비단을 빠는 시늉을 한다」라고 주석(註釋)하였다.

파라문(婆羅門)은 인도 사성(四姓)중에서 가장 높은 종족의 이름이다.

양주산대도감놀이에서는 관(冠)쓴 중과 왜장녀와 애사당이 등장한다. 중은 관(冠)을 쓰지 않는다. 따라서 중이 관을 쓴것은 파라문(婆羅門)과 같이 지위가 높고 권세가 있음을 상징한 것이다. 또 원래는 관쓴 중이 애사당을 피려고 왜장녀를 중간에 두고 두 팔을 옆으로

(12) 羽塚啓明(1880年生), 1943年 田邊先生還曆記念 東亞音樂論叢에 「伎樂考」(pp. 531~602)의 論文을 發表한

벌리며 돈패를 준다는 시늉을 하였는데, 이는 7자 박건(薄絹)으로 표현된 일본 사람들 잠방이(フントシ)를 빼는 시늉과 겹맞고, 이렇게 돈패를 몇 발 주고 피어낸 애사당과 즐기며 히롱하는 장면은 그 농열(弄悅)에 비유할 수 있다.

6) 곤륜(崑崙)과 노장(老丈)

『교훈초』의 곤륜(崑崙) 장면은

「먼저 5인의 여자가 등로(燈籠) 앞에 서서 2인은 부채를 갖고 2인은 보따리를 이고, 그뒤 5인이 나와 춤춘다. 나중에는 부채로써 눈을 가리고 손가락질로써 5인의 여자중 2사람을 연상하는 시늉을 한다」

라고 있다.

노장(老丈)의 동작은 육환장(六環杖)을 짚고 일어서 부채로 얼굴을 가리고 주위를 살핀 다음 소무(小巫:唐女)의 춤추는 태도를 보고 깜짝 놀란다. 이런 동작을 반복한다.

이런 점이 곤륜(崑崙)의 설명과 공통된다.

또 곤륜(崑崙)은 『구당서(舊唐書)』 권 197에

「임읍(林邑) 이남에서는 머리를 말고 몸이 까만데 통칭(通稱) 곤륜(崑崙)이라고 한다」

라고 있는데, 노장(老丈)은 송낙·가사(袞紗) 육환장(六環杖) 부채 심지어는 노장의 얼굴까지 보기 흉할 정도로 검시퍼런 점에서 곤륜(崑崙)이 흑신(黑身)이라는 점과 비견된다.

7) 역사(力士)와 취발이

『교훈초』에는

「손뼉을 치며 나와 진신무(振腎舞)를 추며 오녀(五女)를 담내다가 곤륜(崑崙)이 항복하는 흉내를 내고 신(腎)을 새끼로 잡아매어 그것을 때리는 시늉의 춤을 춘다」

라고 있다.

양주산대도감놀이에서는 노장이 소무당 2인을 데리고 등장하고, 술 취한 취발이의 등장으로 삼각(三角) 관계가 되나 노장이 취발이에게 쫓기어 나간다. 곤륜(崑崙)은 노장(老丈), 역사(力士)는 취발이, 오녀(五女)는 소무당의 배역과 상통한다.

최근에 와서는 진신무(振腎舞)를 추지 않지만은 꼭두각시의 홍동지(洪同知)에 서는 아직도 그런 장면을 보여 주고 있다.

8) 대호(大孤)와 미얄춤

『교훈초』에는

「노녀(老女) 차림으로 아들 2사람씩을 데리고 나와 허리와 다리를 주무르게 하고 함께 불전(佛前)에 나아가 예불(禮佛) 한다」

라고 있다.

양주산대도감놀이에서는 신할애비와 미알할미가 먼저 등장한다. 신할애비가 미알 할미에게 우리가 모두 늙었으니 서로해어지자 하며 어서 죽으라고 구박한다. 미알할미는 분에 못이겨 죽어 버리고 말뚝이와 왜장녀의 두남매가 달리나와 통곡하고 망인(亡人)을 위하여 무당 뉘두리를 한다.

그러나 꼭두각시에서는 백일불공(百日佛供)을 위하여 법당(法堂)을 짓고 축원(祝願)함으로써 끝난다.

등장 인물과 예불(禮佛)과 무당 뉘두리등 망인(亡人)을 위하여 축원하는 점에서 서로가 공통되고 있다.

9) 취호(醉胡)와 양반춤

우총계명(羽塚啓明)은 취호(醉胡)는 왕(王) 1인 종자(從者) 6인이 춤춘다 하였고, 이밖에 관인(官人:村長)이 등장한다고 하였다.

양주산대도감놀이에서는 샌님·서방님·도령이 하인(下人)인 말뚝이를 데리고 돌아다니다가 날이 저물어 사치를 정하라고 호령하고 취발이와 말뚝이를 잡아들이라고 호령하면 말뚝이는 뇌물을 바치고 모면하려 한다.

이 과정도 기악(伎樂)의 과정과 비슷한 점이 있다.

10) 무덕악(武德樂)과 무당뉘두리

무덕악(武德樂)에는 춤이 없는 것과 같이 무당 뉘두리에도 춤은 수반하지 않는다.

7세기 초[612년]에 미마지(味摩之)가 일본에 처음 전했을 당시 일본에서는 상류층의 자제들이 배웠고, 불교의 포교(布教)를 목적으로 한 전선징악(勸善懲惡)의 내용으로 되어 있었다. (13)

그러나 현재 한국에서 행해지고 있는 양주산대도감놀이를 비롯한 각처의 탈춤의 내용은 파계승(破戒僧)을 욕하고 양반(兩班)을 비웃는 등, 당시 상류사회에 대한 불만과 신랄한 비판으로 일관되고 있다.

한국에서도 원래는 포교(布教)와 관계 있는 내용으로 되어 있던 것이 후대를 내려오면서 변질된 것이라고 생각되는데, 그 변질 시기는 조선조에 들어 와서부터일 것으로 안다. 즉, 원래는 생자필멸(生者必滅)하고 성자필쇠(盛者必衰)하니 예불(禮佛)하라는 포교(布教)의 성질

(13) 『日本書記』 卷54.

을 번 내용이었던 것이 차츰 변질되어 현재에 이른다고 하겠다.

일본에서는 약간의 기록과 그 당시의 일부 가면이 전해오나 그 실체는 남아 있지 않고, 한국에서는 기록과 자료가 전혀 없으나 실제 연희(演戲)로써 전승되어 온 점이 서로 다르다. 그러나 전통을 간직한 점에서는 그 어느 편이나 소중하다 하지 않을 수 없다.

IV. 신라(新羅)

신라 시대는 음악에서와 같이 삼국 통일 이전과 통일 이후로 구분하여 소개하고자 한다.

1. 통일 이전(統一以前)

『삼국사기』악지(樂志)에 의하면 신라 진흥왕(眞興王) 시대에 가야국(加耶國)의 가실왕(嘉實王)이 우륵(于勒)에게 명하여 지었다고 전하는 것에 다음 12곡의 이름이 전한다.

- | | |
|--------------|--------------|
| ① 하가라도(下加羅都) | ② 상가라도(上加羅都) |
| ③ 보기(寶伎) | ④ 달기(達己) |
| ⑤ 사물(思勿) | ⑥ 물혜(勿慧) |
| ⑦ 하기물(下奇物) | ⑧ 사자기(獅子伎) |
| ⑨ 거렬(居烈) | ⑩ 사팔혜(沙八兮) |
| ⑪ 이사(爾赦) | ⑫ 상기물(上奇物) |

이 중에서 사자기(獅子伎)는 서역(西域)에서 들어온 것 같고, 보기(寶伎)와 같은 것은 백제의 농주(弄珠), 최 지원(崔致遠)의 향악잡영(鄉樂雜詠) 5수 중 금환(金丸)과 같은 것으로 일종의 공 던지기의 곡예(曲藝)로 생각된다.

그런데 『삼국사기』에 의하면 우륵(于勒)이 신라로 투항(投降)하여 진흥왕 13년[552년] 왕명을 받아 국원(國原: 지금의 忠州)에서 계고(階古)에게는 가야고, 법지(法知)에게는 노래, 만덕(萬德)에게는 춤을 각각 가르쳤다고 한다.⁽¹⁴⁾

『삼국사기』악지(樂志)에는 금(琴: 가야고) 가(歌), 무(舞) 또는 금(琴: 가야고), 무(舞)의 종합 연출의 춤 이름이 소개되고 있다.

- ① 금(琴)·가(歌)·무(舞)의 종합 연출의 무곡(舞曲)
- 가무(伽舞): 감(監) 6인·가척(笳尺) 2인 무척(舞尺)⁽¹⁵⁾ 1인
- 하신열무(下辛熱舞): 감(監) 4인 금척(琴尺) 1인 무척(舞尺) 2인 가척(歌尺) 3인
- 사내무(思內舞): 감(監) 3인·금척 1인·무척 2인·가척(歌尺) 2인
- 상신열무(上辛熱舞): 감(監) 3인·금척 1인·무척 2인·가척(歌尺) 3인

(14) 『三國史記』新羅本紀

(15) 尺의 뜻은 「자이」·「匠이」·「差備」·「잡이」로 해석된다. 따라서 琴尺은 「가야고 잡이」 歌尺은 「노래 잡이」 舞尺은 「춤 잡이」 笳尺은 「笳 잡이」라는 말이다.

소경무(小京舞) : 감(監) 3인 · 금척 1인 · 무척 1인 · 가척(歌尺) 3인

사내금무(思內琴舞) : 금척 1인 · 무척 4인 · 가척(歌尺) 5인

② 금(琴) · 무(舞)의 종합 연출의 무곡(舞曲)

한기무(韓岐舞) : 감(監) 3인 · 금척 1인 · 무척 2인

미지무(美知舞) : 감(監) 4인 · 금척 1인 · 무척 2인

대금무(碓琴舞) : 무척(舞尺)은 적의(赤衣), 금척(琴尺)은 청의(青衣)

이상과 같이 금(琴) · 가(歌) · 무(舞)의 종합연출 또는 금(琴 : 가야고) 반주에 의한 춤으로 구분된다.

그러나 그 춤은 대금무(碓琴舞)에서 무척(舞尺)은 붉은 옷(赤衣), 금척(琴尺)은 푸른옷(青衣)을 입었다는 것 이외에는 그 내용이나 구성에 대하여 알길이 없다.

『일본후기(日本後記)』에 의하면

고려 악사(高麗樂師) 4인 : 횡적(橫笛) 공후(箏篋) 막목(莫目) 무(舞) 등사야(等師也)

백제 악사(百濟樂師) 4인 : 횡적(橫笛) 공후(箏篋) 막목(莫目) 무(舞) 등사야(等師也)

신라 악사(新羅樂師) 2인 : 금(琴 : 가야고) 무(舞) 등사야(等師也)

이와 같이 삼국에서 일본에 보낸 악사들을 소개하고 있는데,⁽¹⁶⁾ 신라 악사는 금(琴) 즉 가야고와 춤뿐이다.

신라 통일 이전의 음악은 가야고가 대표되고 거기에 노래와 춤이 있었다 함은 위의 『일본후기』와 『삼국사기』 악지(樂志)의 기록이 서로 같은 점에서 더욱 확실하다.

이 밖에도 문무왕(文武王) 8년[468년] 10월 국원(國原)에서 15세의 소년 능안(能晏)이 추었다는 가야지무(加耶之舞)가 있고, 신라의 소년 황창랑(黃倡郎)이 백제 시중에 들어가 칼춤으로 이름을 낸 뒤 왕궁(王宮)에 들어가 백제왕을 죽이려다가 죽었다는 고사(故事)에 의하여 그의 얼굴을 그린 탈을 쓰고 칼춤을 추었다고 한다. 이보다 더 오래된 칼춤은 4세기 무렵의 고구려 고분 벽화에서 볼 수 있다.

지금 전승되고 있는 검무(劍舞)가 여기에서 비롯한다 하기도 하나, 이 검무는 조선 시대에 창작된 춤이다.

2. 통일 이후(統一以後)

신라 통일 이후의 음악은 삼현삼죽(三絃三竹) 즉 거문고 · 가야고 · 향비파[이상은 三絃], 대금(大琴) · 중금(中琴) · 소금(小琴) [이상은 三竹]과 박판(拍板) · 대고(大鼓) · 가(歌) · 무(舞)로서 통일 이전의 금(琴 : 가야고) · 가(歌) · 무(舞)에 비하여 많은 발전이 있다.

이 가운데에는 고구려의 악기와 향비파(鄕琵琶)와 같은 서역계(西域系)의 악기, 박판(拍板)

(16) 『日本後記』 卷17 平城天皇 大同 4年(809年) 3月條

과 같은 당(唐)의 악기가 보인다.

이밖에도 감은사(感恩寺) 유지(遺址), 비암사(碑岩寺)의 석비(石碑), 봉암사(鳳岩寺)의 지증대사(智證大師) 적멸탑신(寂滅塔身), 상원사(上院寺)의 동종(銅鍾)등에 그려져 있는 그림에 의하면 당비파(唐琵琶)・생(笙)・소(簫)등 더 많은 당의 악기를 발견할 수 있다. 이와 같이 신라가 삼국을 통일한 뒤로는 외국 문화를 받아들여 크게 변화를 일으켰다.

또 문무왕 4년(664년)에는 부인(婦人)의 의복을 혁신하였는데, 이로부터 의관(衣冠)은 중국과 같은 점이 있었다고 한다.⁽¹⁷⁾

『삼국사기』에 「무이인(舞二人) 방각복두(放角幞頭) 자대수(紫大袖) 공란홍정(公欄紅靑) 도금과요대(鍍金腰帶) 오피화(烏皮靴)」로 소개된 무인(舞人)의 의관(衣冠) 가운데서 방각복두(放角幞頭)와 같은 당(唐)의 복식 제도를 채택한 점이 주목된다.

『고려사』악지에 전하는 무애무(無畏舞)는 원효대사(元曉大師)가 호리병을 들고 다니며 춤춘데서 비롯된 것이다.

처용무(處容舞)는 신라 제49대 헌강왕(憲康王: 875~885)때의 처용 설화(處容說話)에서 비롯하였고 그 후 궁중 나례의식(儼禮儀式)에 연행(演行)된 유일한 가면무(假面舞)이다.

상염무(霜髯舞)는 처용무와 같은 시기의 춤이다. 『삼국유사』권2에 다음과 같은 기록이 있다.

왕이 또 포석정(飽石亭)에 행차했더니 남산의 신이 임금 앞에 나타나서 춤을 추었다. 좌우 사람들은 보지 못했으나 왕만은 홀로 이것을 보았다.

사람[신]이 앞에 나타나 춤을 추니 왕자신이 춤을 추어 그 형상을 보이었다. 신의 이름을 혹 상심(詳審) 또는 어무산신(御舞山神)이라고 한다. 어떤이는 신이 이미 나와 춤을 추자 그 모습을 살펴 본 떠 공인(工人)에게 명하여 그 모습에 따라 세겨 후세 사람에게 보이게 했으므로 상심(象審)이라 한 다고 했다. 또 어떤 이는 상염무(霜髯舞)라고도 하니, 이는 그 형상에 따라 일컬은 것이다.

흰 수염을 달고 추는 이 춤은 그 후 전한 흔적을 찾지 못한다.

이와 같은 신라 고유의 무용 외에도 서역계(西域系)와 중국계의 무용 또는 곡예(曲藝)가 있다. 최치원(崔致遠)의 향악잡영(鄉樂雜詠) 5수의 금환(金丸)・월전(月顚)・대면(大面)・속독(束毒)・산예(狻猊)의 5가지이다.

이중에서 금환(金丸)은 4·5세기 무렵의 고구려의 벽화에 그 그림이 있어 신라보다 앞서 이러한 잡희가 성행하였음을 알 수 있다. 대면(大面)은 황금빛 탈을 쓰고 추는 춤이고, 속독(束毒)은 남빛 탈을 쓰고 추는 춤이고, 산예(狻猊)는 사자 모양을 둘러 쓰고 추는 춤이다.

대면(大面)과 속독(束毒)은 전하지 않고 산예(狻猊)는 북청(北靑) 사자놀이와 봉산(鳳山)탈

(17) 『三國史記』卷33.

춤에 그 흐름이 간직 되어 있다고 하겠다.

참고로 향악잡영(鄕樂雜詠) 5수의 한시(漢詩)와 김재철(金在喆) 번역시(翻譯詩)를 함께 소개하여 둔다.

금환(金丸)

온몸을 휘두르고 두 팔을 내저어
금환을 메굴메굴 힘차게 굴리니
명월이 굴러가고 별도 반짝반짝
고요한 바다 물결엔 고래도 춤을 춘다.

回身悼臂弄金丸 月轉星浮滿眼看
縱有宜僚那勝此 定知鯨海息波瀾

월전(月顛)

올라간 두 어깨에 목조차 들어가고
머리 위에 상투는 뽀족한게 나왔어라
노랫소리 들리자 웃음소리 요란하며
저녁에 단 깃발 밤새도록 휘날린다.

肩高頂縮髮崔嵬 攘臂群儒闕酒盃
聽得歌聲人盡笑 夜頭旗幟曉頭催

대면(大面)

황금빛 달 쓴 사람 누구인지 모를세라
구슬 채찍 휘두르며 귀신을 쫓아낸다.
달아나며 춤추다가 으쓱으쓱 늦은걸음
너울너울 춤을 추는 봉황새와 같아라.

黃金面色是其人 手抱珠鞭役鬼神
疾步徐趨呈雅舞 宛如丹鳳舞堯春

속독(束毒)

고수머리 남빛 얼굴 못 보던 사람들이
매를 지어 팔에 나와 난(獮)새같이 춤을 춘다
북소리 둥당둥당 바람소리 살랑살랑
남북으로 뛰어다니며 끝없이도 춤을 추네

蓬頭藍面異人間 押隊來庭學舞鸞
打破多多風瑟瑟 南奔北躍也無端

산예(狻猊)

서역에서 유사건너 만리 길을 오느라고
털이 모뿔 떨어지고 먼지까지 묻었구나
머리를 흔들면서 꼬리마저 휘두르니
온갖 짐승 어름되는 네가 바로 사자던가

遠涉流沙萬里來 毛衣破盡着塵埃
搖頭掉尾馴仁德 雄氣寧同百獸才

V. 당악 정재(唐樂呈才)와 향악 정재(鄉樂呈才)

당악 정재(唐樂呈才)와 향악 정재(鄉樂呈才)의 특징에는 여러 가지가 있다.

이 두 갈래 정재의 특징은 우선 춤을 인도(引導)하는 죽간자(竹竿子), 개장(開場)과 수장(收場)에서 격식을 갖추는 구호(口號)와 치어(致語)의 유무(有無)로 가름되고, 음악에 있어서도 당악 정재는 당악을 반주음악으로 채택하고, 향악 정재는 향악을 반주음악으로 사용하였다.

이와 같이 엄격하게 구분되던 당악 정재와 향악 정재였음에도 불구하고 그것이 시대의 흐름에 따라 차츰 변모되고, 더우기 조선조 말기에 이르르면 향당(鄉唐)의 특징을 거의 찾을 수 없게 된다.

그러면 고려 중기 이후로 한국 무용의 주류(主流)를 이루고 있던 이 두 가지의 정재가 어떻게 변천되었는가 하는 점을 알아 보기 위하여 먼저 한국 음악과 춤에 적지 않은 영향을 준 당악(唐樂)과 당악 정재(唐樂呈才)의 수입 경로에 대하여 먼저 개관(概觀)하고자 한다.

1. 당악(唐樂)과 당악 정재(唐樂呈才)의 수입

『고려사』악지(樂志)에는 아악(雅樂)·당악(唐樂)·속악(俗樂: 鄉樂)으로 크게 나누어져 있다.

아악 가운데에는 문무(文舞)와 무무(武舞) 즉 일무(佾舞)가 포함되어 있고, 당악과 속악 속에도 각각 춤이 포함되어 있다.

이 중에서 당악에 소개되어 있는 헌선도(獻仙桃)·수연장(壽延長)·오양선(五羊仙)·포구락(拋毬樂) 연화대(蓮花臺) 등은 이른바 당악 정재(唐樂呈才)에 들고 속악 속의 무고(舞鼓)·동동(動動) 무애(無尋)는 향악 정재(鄉樂呈才)에 든다.

고려 시대의 아악은 예종(睿宗) 11년(1116년) 6월에 송의 휘종(徽宗)이 보내준 대성아악(大晟雅樂)을 가리켜 말하고, 당악은 그 이전부터 중국에서 들어온 교방악(敎坊樂) 즉 연악(宴樂)이고, 속악은 삼국 시대로부터 전승되는 전래의 궁정 음악(宮廷音樂)을 일컫는다.

그러나 여기서는 특히 당악이 수입된 경로에 대하여 알아보기로 한다.

가) 당악과 당악 정재의 뜻

통일 신라 이후 고려에 걸쳐 당나라 음악이 수입됨으로부터 차츰 전래하는 우리 음악과 당나라 음악이 양립(兩立)하게 되었다.

당시(唐詩)에 대하여 향가(鄉歌)라는 말이 생기고, 당악재(唐樂材)에 대하여 우리 나라 약재(藥材)를 향악재(鄉樂材)라고 하듯이 당악(唐樂)과 구분하기 위하여 우리 음악을 향악(鄉樂)

이라고 하게 되었다. 이것은 마치 현재 양악(洋樂)과 구분하기 위하여 우리 나라 음악을 국악(國樂)이라고 부르는 예와 같다.

당악(唐樂)과 향악(鄉樂)의 용례(用例)는 꽤 오래된다.

『송사(宋史)』 고려전(高麗傳)에는

악성(樂聲)이 몹시 낮고 금석(金石)의 소리가 없다. 이미 음악을 준 바 있는데 좌우(左右) 이부(二部)로 나누고 있다. 좌(左)는 당악으로 중국의 음악이고 우(右)는 향악으로 옛부터 익혀온 것이다.⁽¹⁾

라고 하였고, 선화년간(宣和年間: 1119~1126)에 사신으로 고려에 왔다가 돌아간 서긍(徐兢)이 지은 『고려도경(高麗圖經)』에도

그 음악에는 양부(兩部)가 있다.

좌(左)는 당악으로서 중국의 음악이고

우(右)는 향악(鄉樂)으로서 이음(夷音)이다.⁽²⁾

라고 있듯이 이미 고려 예종 이후에도 당악(唐樂)과 향악(鄉樂)의 구분이 있었고, 당악은 좌방(左坊), 향악은 우방(右坊)이라고도 하였다.

일본에서는 당악을 좌방악(左方樂), 고려악(高麗樂)과 일본악을 우방악(右方樂)이라고 부르고 있는데, 이것도 한국의 예와 많이 닮은데가 있다.

당악(唐樂)과 향악(鄉樂)의 명칭은 외국 음악에 대한 자기 나라 음악을 구별하여 쓴 말이고, 좌방(左坊)과 우방(右坊)은 「鄉樂在東 唐樂在西」라고 한 뜻이⁽³⁾ 그 음악을 연주하는 위치에 따라서 생긴 이름이다. 즉 북쪽을 향하여 우(右)는 동쪽이 되고 좌(左)는 서쪽이 된다.

궁중에서 향악과 당악을 연주할 때는 향악은 동쪽에 당악은 서쪽에 편성한 다음, 한번은 당악, 한번은 향악식으로 서로 바꾸어 아뢰었다.

이와 같이 당악과 향악의 이름이 사용됨에 따라서 당악기(唐樂器)와 향악기(鄉樂器)로 구분되고, 춤에 있어서도 당악 정재(唐樂呈才) 향악 정재(鄉樂呈才)로 구분하게 되었다.

그리고 원래 정재(呈才)는 헌기(獻技), 즉 춤뿐만 아니라 모든 재예(才藝)를 드러낸다는 뜻이었는데, 이것이 차츰 궁중무(宮中舞)의 대명사(代名詞)처럼 사용되게 된 것이다.

나) 당악의 전래

당악의 전래에 관한 기록은 단편적이거나 『삼국사기(三國史記)』·『고려사』등에서 산견(散見)

(1) 補宋史 麗史 郭元言 高麗樂有二品 曰唐樂 曰鄉樂 高麗樂 聲甚下 無金石之音 既賜樂 乃分爲左右二部 左曰唐樂 中國之音也 右曰鄉樂 其故習也 <增補文獻備考 106卷, 樂考 17, 俗樂部 高麗樂條>

(2) 今其樂有兩部 左曰唐樂 中國之音 右曰鄉樂 蓋夷音也 <宣和奉使『高麗圖經』卷40, 樂律條>

(3) 『世宗實錄』卷65, 同16年 秋七月 癸巳 御前禮宴 會禮樂條

된다.

특히 법흥왕(法興王: 514~540) 때에는 육부인(六部人) 복색(服色)을 존비(尊卑)에 따라서 정하고, 진덕여왕(眞德女王) 2년(648년)에는 김춘추(金春秋)가 입당(入唐)하여 현종(玄宗)이 준의대(衣帶)를 가지고 돌아와서 이를 시행케 하고, 문무왕(文武王) 4년(664년)에는 중국의 의관 제도(衣冠制度)를 채택한 바있다.⁽⁴⁾

이와 같이 통일 신라 이후에는 당(唐)의 문물제도(文物制度)에 영향받은 바 크다.

문무왕(文武王) 4년 3월에는 성천(星川)과 구일(丘日)등 28명을 부성(府城: 熊津府城)에 보내어 당악을 배우게 하였다고 한다.⁽⁵⁾

문무왕 4년은 나당 연합군(羅唐聯合軍)이 백제를 멸망시킨 다음 해이고, 당의 군사가 주둔하고 있는 부성(府城)에 성천(星川)등 28명을 보내어 당악을 배우게 하였다고 하니 그때 배운 음악은 고취(鼓吹)였을 가능성이 많다.

한편 신라 삼현삼죽(三絃三竹)⁽⁶⁾중 비파(琵琶)와 삼죽(三竹)에 쓰인 궁조(宮調)·월조(越調)·반섭조(般涉調)등 당(唐)의 악조명(樂調名)이 사용된 점과 박판(拍板)을 비롯한 많은 당악기(唐樂器)가 발견되는 점으로 미루어 보아 신라 통일 이후로는 당악이 많이 전래되었음을 알 수 있다.

신라 시대의 유적(遺跡)에서 발견된 당악기의 대강을 들어보면 다음과 같다.

① 감은사(感恩寺) 유적(遺址)에서 발굴된 탑형기단상(塔形基壇上)의 그림: 동고(銅鼓)·요고(腰鼓 지금의 장구)·횡적(橫笛)·당비파(唐琵琶)등.

② 연기군(燕岐郡) 비암사(碑岩寺)에서 발견된 석비(石碑)의 그림: 요고(腰鼓)·통소(洞簫)·쟁(箏?)·소(簫)·횡적(橫笛) 등

③ 경북 문경군(聞慶郡) 봉암사(鳳岩寺) 지증대사(智證大師) 적멸탑신(寂滅塔身)의 그림: 생(笙)·당비파(唐琵琶: 曲頸)·당피리(?)·적(笛)·박판(拍板) 등

④ 상원사(上院寺) 동종(銅鍾)의 그림: 중앙-생(笙)·공후(箏篋), 상대(上帶)-쟁(箏?) 하대(下帶)-당비파(唐琵琶: 曲頸)·요고(腰鼓)등

이상 본 바와 같이 신라 시대의 당악이 전래된 상황은 문헌에서보다 유적(遺跡)에 남아 전하는 각종 악기의 구성에서 더 자세한 것을 알 수 있고, 다만 그 당시에 전래한 음악이 어떤 종류에 속하는가에 대하여서는 알 길이 없다.

그러나 고려 시대의 당악에 관한 기록은 신라 시대에 비하면 비교적 구체적이다. 즉 광종(光宗: 949~975)때 당에 사신을 보내어 당악기와 악공(樂工)을 청한바 있고, 그 자손들이 그

(4) 『三國史記』 卷32.

(5) 『三國史記』 卷6.

(6) 三絃은 玄琴·伽倻琴·琵琶, 三竹은 大箏·中箏·小箏을 가리켜 말함.

업(業)을 세습(世襲)하였는데, 충렬왕(忠烈王: 1275~1305)때에는 김여영(金呂莢), 충숙왕(忠肅王 1314~1339)때에는 득우(得雨)가 각각 이어받았다고 하였지만⁽⁷⁾ 이들의 전공이 무엇인지는 알길이 없다.

문헌상으로서 가장 오래되고 또 구체적인 기록으로 소개되기는 고려 문종(文宗) 30년(1076년)의 일이다.

즉 『고려사』 식화지(食貨志)에 의하면

문종 30년에 대악관현방(大樂管絃房)을 정하였는데 미(米) 일과(一科) (十石)에는 당무업사(唐舞業師) 1, 창사업사(唱詞業師) 1, 생업사(笙業師) 1, 당무업사 교위(唐舞業師校尉) 1, 칠석(七石)에는 비파업사 교위(琵琶業師校尉)이고, 이과(二科) 팔석(八石)에는 장고업사(杖鼓業師) 2, 당적업사(唐笛業師) 2, 향당비파업사(鄉唐琵琶業師) 각 1, 방향업사 교위(方響業師校尉) 1, 필률업사(箏樂業師) 1, 중금업사(中琴業師) 1, 가무박업사(歌舞拍業師) 1

이라고 하였는데, 이로써 문종 30년에는 각종 당악기와 노래와 춤을 가르치는 악사의 수와 더불어 봉록(俸祿)까지 정하였음을 알 수 있다.⁽⁸⁾

다시 말하면 나라에서 당악을 보호 육성하기 위한 제도를 마련한 것이라고 할 수 있다.

그 후 예종(睿宗) 9년(1114년)에는 사신 안직숭(安稷崇)이 송(宋)에서 돌아올 때 휘종(徽宗)이 준 신악기(新樂器)와 곡보(曲譜) 및 지절도(指決圖)를 가지고 왔는데, 그때 들여온 신악기는 다음과 같다.

철방향(鐵方響) 5, 석방향(石方響) 5, 비파(琵琶) 4, 오현(五絃) 2, 쌍현(雙絃) 4, 쟁(箏) 4, 공후(筚篥) 4, 필률(箏樂) 20, 적(笛) 20, 지(篋) 20, 소(簫) 14, 포생(匏笙) 10, 훈(壎) 40, 대고(大鼓) 1, 장고(杖鼓) 20, 박판(拍板) 1

이 신악기(新樂器)중에서 지(篋)·소(簫)·훈(壎)등 몇가지 악기를 제외한 나머지는 모두 당악에 있어서의 기본 편성이 되는 악기들이다.

또 신악기와 함께 곡보(曲譜)도 들어왔다고 하였으나 그 내용은 알 길이 없다.

그러나 『고려사』 악지(樂志)에 전하는 다음과 같은 당악 곡명을 보면 대개 그 당시의 상황이 짐작되리라고 믿는다.

석노교곡파(惜奴嬌曲破), 만년환만(萬年歡慢), 억취소(憶吹簫), 낙양춘(洛陽春), 월정화만(月精花慢), 전화지령(轉花枝令), 감황은령(感皇恩令), 취태평(醉太平), 하운봉만(夏雲峯慢), 취봉래만(醉蓬萊慢), 황하청만(黃河淸慢), 환궁악(還宮樂), 청평악(淸平樂), 여자단(荔子丹),

(7) 定雅樂 禮曹上言 前朝光王 遣使請唐樂器及工人 其孫 世守其業 至忠烈王朝 金呂莢掌之 忠肅王朝 其孫 得兩掌之. <『太宗實錄』. 卷22, 同11年 12月 辛丑條>

(8) 『高麗史』 卷 80, 食貨志

수룡음만(水龍吟慢), 경배주(傾杯酒), 태평년만(太平年慢), 금전락만(金殿樂慢), 안평락만(安平樂慢), 애월아면지만(愛月夜眠遲慢), 석화춘조기만(惜花春早起慢), 제대춘만(帝臺春慢), 천추세령(千秋歲令), 풍중류령(風中柳令), 한궁춘만(漢宮春慢), 화심동만(花心動慢), 우림령만(雨淋鈴慢), 행향자만(行香子慢), 우중화만(雨中花慢), 영춘락(迎春樂), 낭도사령(浪淘沙令), 어가행령(御街行令), 서강월만(西江月慢), 유월궁령(遊月宮令), 소년유(少年遊), 계지향만(桂枝香慢), 경금지령(慶金枝令), 백실장(百實粧), 만조환령(滿朝歡令), 천화락령(天下樂令), 감은다령(感恩多令), 임강선만(臨江仙慢), 해패령(解佩令)

다) 당악 정재(唐樂呈才)의 전래

당악 정재가 상연(上演)된 최초의 기록은 고려 문종(文宗) 27년(1073)의 일이다.

『고려사』에 의하면

문종 27년 2월 을해(乙亥)에 교방(敎坊) 여제자(女弟子) 진경(眞卿)등 13인이 답사행가무(踏沙行歌舞)를 연등회(燃燈會)에 쓸 것을 아뢰어 임금이 허락하였다. 11월 신해(辛亥)에는 팔관회(八關會)를 베풀고 임금이 신봉루(神鳳樓)에 나아가 관악(觀樂)하였는데 교방 여제자 초영(楚英)이 새로 전해온 포구락(拋毬樂)과 구장기별기(九張機別技)를 아뢰었다. 포구락 여제자는 13인이고 구장기별기 여제자는 10인이었다⁽¹⁰⁾

라고 하였고, 문종 31년(1077) 2월 을미(乙未)의 연등회 때에는 임금이 중광전(重光殿)에 나가서 관악(觀樂)할 제, 교방 여제자 초영(楚英)이가 왕모대가무(王母隊歌舞)를 아뢰었는데, 이 왕모대가무 일대(一隊)는 55인이고, 춤은 네글자(四字)로 이루어 혹은 「군왕만세(君王萬歲)」 혹은 「천하태평(天下太平)」을 만들었다고 한다.⁽¹¹⁾

이와 같이 포구락과 구장기별기는 팔관회에 채택되고 답사행가무와 왕모대가무는 연등회에 채택된 바 있다.

이밖에도 『고려사』 악지(樂志) 당악조에는 헌선도(獻仙桃)・수연장(壽延長)・오양선(五羊仙)・포구락(拋毬樂)・연화대(蓮花臺)와 같은 당악 정재의 춤추는 절차가 소개되어 있다.

그러면 이상과 같은 당악 정재는 언제 고려에 전승되었을까?

차 주환(車柱環) 교수가 『고려사』 악지에 전하는 산사(散詞) 43편 가운데서 작자(作者)를 밝힌 것은 다음과 같다.⁽¹²⁾

사명(詞名)

작 자

① 낙양춘(洛陽春)

구양수(歐陽修 : 1000~1072)

(9) 『高麗史』樂志

(10) 『高麗史』卷25

(11) 同上 用俗樂度節條

(12) 車柱環 『唐樂研究』(1976. 6. 汎學圖書刊)

- ② 월정화만(月精花慢) 고려 말 무명씨(無名氏)작
- ③ 전화지령(轉花枝令) 유영(柳永: 約 990~1050)
- ④ 감황은명(感皇恩令) 조기(趙企: 1063~1120)
- ⑤ 하운봉만(夏雲峯慢) 유영(柳永)
- ⑥ 취봉래만(醉蓬萊慢) 유영(柳永)
- ⑦ 황하청만(黃河淸慢) 조단례(晁端禮: 1122前後 在世)
- ⑧ 경배락(傾杯樂) 유영(柳永)
- ⑨ 금전락만(金殿樂慢)제2수 소식(蘇軾: 1036~1101)
- ⑩ 제대춘만(帝臺春慢) 이갑(李甲: 1098前後 在世)
- ⑪ 화심동만(花心動慢)제2수 완일(阮逸: 宋의 仁宗때 音樂家 1052前後 在世)
- ⑫ 우림령만(雨淋鈴慢) 유영(柳永)
- ⑬ 낭도사령(浪淘沙令) 유영(柳永)
- ⑭ 어가행령(御街行令) 유영(柳永)
- ⑮ 소년유(少年遊) 안수(晏殊: 991~1055)
- ⑯ 임강선만(臨江仙慢) 유영(柳永)

이상과 같이 작자(作者)를 알 수 있는 산사(散詞) 15종은 대개 서기 1000년에서 1100년전 후에 속하는 중국 문인의 작품에 든다. 이 시기는 고려 목종(穆宗: 998~1008)으로부터 현종(顯宗)·덕종(德宗)·정종(靖宗)·문종(文宗)·선종(宣宗)·헌종(獻宗)·숙종(肅宗)을 거쳐 예종(睿宗: 1106~1122)에 이르는 사이에 든다.

이와 같이 『고려사』악지에 전하는 노래로 부르던 산사(散詞)중 10여수가 11세기의 중국 작가의 작품이라는 점에서 차 주환(車柱環) 교수가 언급한 대로 이러한 작품은 송대(宋代) 교방악(敎坊樂)의 전성기(全盛期)라 할 수 있는 인종(仁宗: 1022~1063)시대라고 할 수 있을 것이다.

송(宋) 인종(仁宗) 치세(治世)는 고려 문종(文宗)의 초기에 해당하며, 『고려사』악지의 대곡(大曲) 헌선도(獻仙桃)의 가사도 유영(柳永: 約 990~1050)의 작품으로 추측되고 있을 정도이다. 그렇다면 수입 연대를 알 수 없는 수연장(壽延長), 오양선(五羊仙), 연화대(蓮花臺) 등의 정재(呈才)와 문종 27년 2월에 교방 여제자 진경(眞卿)등 13인이 추었다는 답사행가무(踏沙行歌舞)와 동년 11월에 교방 여제자 초영(楚英)이 새로 전한 포구락(拋毬樂)과 구장기별기(九張機別技) 및 문종 31년 5월에 역시 초영 이하 55인이 추었다는 왕모대가무(王母隊歌舞)가 들어온 시기는 어떻게 볼 것인가가 문제이다.

차(車)교수의 논지(論旨)에 따르면 답사행가무(踏沙行歌舞)는 대개 문종 26년(1072년) 5월, 포구락(拋毬樂)과 구장기별기(九張機別技)는 문종 27년(1073년) 8월, 왕모대가무(王母隊歌舞)는 문종 28년(1074년)에 사신이 돌아올 때 들여온 것이나 아니었을까 하고 추찰(推察)하고 있다.⁽¹³⁾

더우기 문종 30년(1076년) 대악관현방(大樂管絃房)을 정할 때 각종 당악기의 악사와 더불어 당무업사(唐舞業師)겸 창사업사(唱詞業師)·당무사교위(唐舞師校尉)가 끼어 있을 뿐만 아니라, 미(米) 일과(一科) 십석(十石)의 최고의 대우를 받은 점과 송(宋) 인종(仁宗)과 고려 문종(文宗) 치세(治世)의 여러가지 문화적인 여건(與件)으로 비추어 볼 때 당악 및 당악 정재가 본격적으로 고려에 전래된 시기는 문종(文宗) 이후로 보는 것이 타당할 것 같다.

Ⅵ. 당악 정재(唐樂呈才)의 구호(口號)와 치어(致語)

고려 시대에 들어온 당악 정재(唐樂呈才)는 헌선도(獻仙桃)·수연장(壽延長)·오양선(五羊仙)·포구락(拋毬樂)·연화대(蓮花臺)를 비롯하여 구장기별기(九張機別技)·답사행가무(踏沙行歌舞)·왕모대무(王母隊舞)등을 들 수 있다.

이 중에서 구장기별기는 일장기(一張機)에서 구장기(九張機)까지 9수(首)의 가사를 가졌고, 왕모대무는 춤 추다가 「군왕만세(君王萬歲)」 또는 「천하태평(天下太平)」등의 글자를 만든다는 점을 알 수 있을 뿐이다. 그러나 헌선도·수연장·오양선·포구락·연화대의 5종의 당악 정재는 『고려사 악지(樂志) 및 악학궤범』에 간단하나마 그 무보(舞譜)가 전한다.

위의 다섯가지 가무희(歌舞戲)는 송의 대곡(大曲)에 들며, 그 내용은 모두 군왕(君王)을 축수(祝壽)하는 것으로 되어 있다.

이 당악 정재의 특징은 죽간자(竹竿子) 이외에 춤의 앞 뒤에 구호(口號)와 치어(致語)가 있는 점이다.

그렇다면 고려사 악지에 전하는 당악 정재의 구호와 치어는 원형(原形)을 유지하고 있는지, 변하였다면 어떻게 변하였는지, 또는 후대로 내려오면서 어떻게 변천(變遷) 되었는지에 대하여 살펴보기로 한다.

1. 송대(宋代)의 구호와 치어

원래 구호(口號)와 치어(致語)는 구분되어 있었다. 『송사』 악지(宋史樂志)에는

『악공(樂工)이 치사(致辭)하고, 시(詩) 일장을 잊대며, 이를 구호(口號)라고 하는데, 모두 덕미(德美)와 중외도영지정(中外蹈詠之情)을 서술한 것이다. 처음 치사(致辭)하면 군신(羣臣)이 다 일어나 사(辭)가 끝나면 두 번 절한다』⁽¹⁴⁾

(13) 同上 p. 20~21.

(14) 樂工致辭 繼以詩一章 謂之口號 皆述德美 及中外蹈詠之情 初致辭 羣臣皆起 聽辭畢 再拜『宋史』樂志 教坊條 春秋聖節 三大宴 第六

라고 하였고, 『원사』에 악지(元史禮樂志)에는

『치어(致語)는 곧 치사(致辭)로서 악인(樂人)이 올리는 송양어(頌揚語)이다. 그 사(詞)는 다 문인(文人)이 대신하여 지은 것이다. 먼저 여문(麗文) 일단(一段)을 시술하는데, 이를 치어(致語)라 하고, 이어 시일장(詩一章)으로써 잇대는데, 이를 구호(口號)라고 한다. 송나라 때 가장 성행하였다』⁽¹⁵⁾

라고 있다.

이와 같이 치사(致辭)는 치어(致語)와 같이 치하(致賀)하는 말이고, 구호(口號)는 시일장(詩一章)이고, 이 두 가지는 다 송축(頌祝)하는 내용이라고 하였다.

또한 치어(致語)는 대체로 병려체(駢麗體: 四六體)로 되어 있고, 구호(口號)는 칠언사귀(七言四句) 시일장(詩一章)으로 되어 있으며, 이 두 가지는 다 송축하는 내용으로 되어 있다. 또한 이 치어와 구호는 원래 창(唱)하지 않고, 염(念) 즉 소리내어 낭송(朗誦)되었던 것이다.

그렇다면 이러한 구호와 치어가 고려 시대에는 어떠한 형태로 나타나는가에 대하여 알아보기로 한다.

2. 고려 시대에 들어온 당악 정재의 구호와 치어

가) 『고려사』 악지

(1) 헌선도(獻仙桃)

개장(開場) 치어(致語)와 수장(收場) 치어는 죽간자(竹竿子)가 하게 되어 있다. 그런데 개장(開場)에서는 병려체(駢麗體)로 되어 있으므로 치어에 지나지 않는데, 「구호치어(口號致語)」라고 하였다.

그러면서도 「遶在龜臺 來朝鳳闕 奉千年之美實 呈萬福之休祥 敢冒宸顏 謹進口號」라 하여 구호(口號)를 드린다고 하여 놓고 실제로는 구호로 사용될 시일장(詩一章)이 제시(提示)되어 있지 않다.

그러나 왕모(王母)가 선도반(仙桃盤)을 들고 창(唱)하는 칠언 율시가 『악학궤범』시용 당악 정재(時用唐樂呈才)에서는 치사(致詞)로 되어 있음을 보면, 원래 치어이던 것을 창(唱)하였는지도 모른다. 수장(收場)에 있어서는 치어(致語)로 되어 있어 병려체(駢麗體)의 치어를 죽간가 하고 끝나는데, 역시 시일장(詩一章)의 구호는 생략되고 있다.

(2) 수연장(壽延長)

개장(開場)에 죽간자가 부르는 칠언사귀(七言四句) 시일장(詩一章)을 「구호치어」라 하고 수장(收場)에 있어서도 죽간자가 외우는 칠언율시(七言律詩)를 「구호치어」라 하였다. 이것은

(15) 致語 卽 致辭 樂人所進之頌揚語也, 其詞 皆文人代撰 先述麗文一段 謂之致語 繼以詩一章 謂之口號 宋時最盛行<『元史』禮樂志>

구호의 성격이지 치어가 아니므로 부합되지 않는다.

(3) 오양선(五絳仙)

개장(開場)은 병려체(駢麗體)로 된 죽간자의 「구호치어」로 시작되고, 이어 왕모(王母)의 치어(致語: 駢麗體)로 전개된다. 수장(收場)은 죽간자의 치어와 왕모(王母)의 「구호치어」로 끝난다.

여기 「구호치어」는 「치어」라 하는 것이 옳고, 개장이나 수장에 있어서 「구호」는 생략되어 있다.

(4) 포구락(拋毬樂)

개장(開場)이나 수장(收場)에 있어서 구호는 없고 병려체의 치어로 되어 있는데, 모두 「구호치어」라고 한 점은 맞지 않는다.

(5) 연화대(蓮花臺)

치어는 없이 「구호」의 이름으로 칠언시(七言詩) 일장으로 개장(開場)하고, 사언(四言)으로 된 치어를 「구호」로 제시하고 있다. 이와 같이 치어 또는 구호가 생략되기도 하고, 구호와 치어의 구분에 혼란을 일으키고 있다.

이상 본 바와 같이 원래의 구호와 치어는 형식면에서 서로 다르고 구분이 있었는데, 고려 시대에 상연(上演)되던 당악 정제에 있어서는 이러한 구분이 서 있지 않다. 즉, 구호·치어·구호치어 등이 분별없이 혼용(混用)되고 있다.

나) 『악학궤범』

(1) 헌선도

『고려사』악지(高麗史樂志)의 앞(開場)의 구호치어는 구호로, 뒤(收場)의 치어는 구호로 각각 통일되었다.

또 『고려사』악지의 왕모(王母)가 창(唱)으로 부르던 칠언율시(七言律詩)는 치사(致詞: 致辭, 致語)로 제시되어 있다.

(2) 수연장

『고려사』악지의 앞의 구호치어와 뒤의 구호치어가 모두 구호로 바뀌었다.

(3) 오양선

『고려사』악지의 앞의 구호치어는 구호로 바뀌고, 왕모(王母)의 치어는 같다. 뒤의 죽간자의 치어는 구호로, 왕모의 구호치어는 치어로 각각 바뀌었다.

(4) 포구락

『고려사』악지의 앞의 구호치어와 뒤의 구호치어는 『악학궤범』에서는 모두 구호로 통일

되었다.

(5) 연화대

『고려사』악지와 같이 구호로 되어 있다.

다) 조선 왕조 말기의 정재 홀기(呈才笏記)

현선도(獻仙桃)에 있어서 앞의 왕모(王母)가 외우던 치사(致詞)의 용어가 치어(致語)로 바뀌었을 뿐이고, 수연장·오양선·포구락·연화대에 있어서의 구호와 치어는 『악학궤범』과 조금도 다름이 없다.

이상 본 바와 같이 고려 시대에 중국으로부터 도입(導入)된 당악 정재의 개장(開場)에 있어서의 구호·치어와 중간에 노래하는 창사(唱詞) 및 수장(收場)의 구호·치어가 원래의 격식에서 시대적으로 어떻게 변질(變質)되고 있는가를 『고려사』악지·『악학궤범』·조선 왕조 말기의 정재 홀기(呈才笏記)를 중심으로 정리 비교하면 <표 2>와 같다.

3. 조선왕조 초기에 창작된 당악 정재

다음에는 조선 왕조 초기에 당악 정재의 상연(上演) 양식(樣式)의 일부를 도입하여 새로 창작한 당악계 정재에 대하여 알아보기로 한다.

조선 왕조 초기에 창작된 당악계 정재에는 금척(金尺)·수보록(受寶錄)·근천정(觀天庭)·수명명(受明命)·하황은(賀皇恩)·하성명(賀聖明)·성택(聖澤)등 7종이 있고, 고려 시대로부터 유전(流轉)한 육화대(六花隊)와 곡파(曲破)의 2가지를 들 수 있다.

그런데 전항(前項)의 고려 시대에 들어온 당악 정재가 『악학궤범』시절에 이르러서는 병려체(駢麗體)든 칠언(七言)이나 사언(四言)이든 간에 죽간자(竹竿子)가 외우는 것은 모두 「구호」라 하고, 왕모(王母)나 선모(仙母)가 외우는 것은 전부 「치어」로 통일되고 있다.

이와 같이 조선 왕조 초기에 창작된 당악계의 정재에 있어서도 죽간자(竹竿子)의 「구호」로 정리되고, 금척인(金尺人)·보록(寶錄)·선모(仙母)·봉족자(奉簇子)·치어인(致語人)이 외우는 것은 다 「치어」로 되어 있어 병려체(駢麗體)나 시일장(詩一章)의 구분이 무너져 본래의 구호와 치어의 성격과는 많이 달라진다. 『악학궤범』과 『정재홀기』(呈才笏記)에 전하는 이들 정재의 구호와 치어 및 창사(唱詞)를 정리하면 <표 3>과 같다.

『악학궤범』에 전하는 봉래의(鳳來儀)의 치화평무(致和平舞)와 취풍형무(醉豐亨舞)에는 죽간자(竹竿子)의 선구호(先口號)와 후구호(後口號)가 있고, 문덕곡(文德曲)도 앞에 치어(致語)가 있으나 향악 정재(鄉樂呈才)에 들어 있으므로 여기서는 제외한다.

4. 조선왕조 말기에 당악 정재의 형식을 도입한 정재의 구호와 치어

음악에 있어서는 성종(1470~1494) 시대까지도 수십 곡의 당악이 전승되었으나, 선조 초 즉

〈표 2〉 고려 시대에 들어온 당악 정재(唐樂正才)의 구조와 치어

시제	고려사악지					악학제법(時用)					조선왕조 말기 정재 활용				
	원선도	수연장	오양선	포구락	연화대	원선도	수연장	오양선	포구락	연화대	원선도	수연장	오양선	포구락	연화대
앞 (開場)	죽간자	있음	있음	있음	있음	있음	있음	있음	있음	있음	있음	있음	있음	있음	있음
	구호	×	×	×	★ 칠언 (竹)	○ 병려체 (竹)	● 칠언 (竹)	△ 병려체 (竹)	▲ 병려체 (竹)	★ 칠언 (竹)	○ 병려체 (竹)	● 칠언 (竹)	△ 병려체 (竹)	▲ 병려체 (竹)	★ 칠언 (竹)
	치어	×	×	×	△ 병려체 (王母)			△ 병려체 (王母)			칠언 (王母)		△ 병려체 (仙母)		
	치사					■ 치사									
	구치	○ 병려체 (竹)	● 칠언 (竹)	△ 병려체 (竹)	▲ 병려체 (竹)	×									
중 간	창사	■ 창 (王母)	○ 사 (詞)	● 사 (詞)	△ 한문 가사	△ 한문 가사	● 사 (詞)	△ 사 (詞)	▲ 한문 가사	★ 한문 가사	○ 사 (詞)	● 사 (詞)	△ 사 (詞)	▲ 한문 가사	★ 한문 가사
	구호	×	×	×	★ 사 (竹)	○ 병려체 (竹)	● 칠언 (竹)	△ 병려체 (竹)	▲ 병려체 (竹)	★ 사 (竹)	○ 병려체 (竹)	● 칠언 (竹)	△ 병려체 (竹)	▲ 병려체 (竹)	★ 사 (竹)
	치어	○ 병려체 (竹)	×	△ 병려체 (竹)	×	×		△ 병려체 (王母)					△ 병려체 (仙母)		
뒤 (收場)	구치	×	● 칠언 (竹)	△ 병려체 (王母)	▲ 병려체 (竹)	×									

■○○▲★표는 시대가 다름에도 불구하고 구호, 치어, 구호치어등 그 명칭은 달라도 내용이 같음을 가리킴, (竹)은 竹竿자가 부를을 나타낸 것임

〈표 3〉 조선조 초기에 창작된 당악 정제(唐樂正才)

구분	줄이름	시대	악학세법 (時用)					조선조 말기 정제 후기												
			금척	수보록	근정정	수명명	하왕은	하성명	성택	옥화대	국파	금척	수보록	근정정	수명명	하왕은	하성명	성택	옥화대	국파
앞 (開場)	죽간자	있음	"	"	"	"	"	"	"	"	"	있음						"		
	구호	병려체 (竹)	병려체 (竹)	병려체 (竹)	병려체 (竹)	병려체 (竹)	병려체 (竹)	병려체 (竹)	병려체 (竹)	병려체 (竹)	병려체 (竹)	병려체 (竹)						병려체 (致語人)		
	치어	사언 (四言) (金尺人)	사술체 (寶籙)	사술체 (仙母)	사술체 (仙母)	사술체 (仙母)	사술체 (率條子)	사술체 (仙母)	병려체 (致語人)			사언 (金尺人)						병려체 (致語人)		
	구호치어	×																		
중간	창사	한문가사	사언 (四言)	사언 (四言)	사언 (四言)	사언 (四言)	사언 (四言)	사언 (四言)	칠언 (七言)	사 (詞)		한문가사						칠언 (七言)		
	구호	병려체 (竹)	병려체 (竹)	병려체 (竹)	병려체 (竹)	병려체 (竹)	병려체 (竹)	병려체 (竹)	병려체 (竹)	병려체 (竹)	병려체 (竹)	병려체 (竹)						병려체 (竹)		
뒤 (收場)	치어	×																		
	구호치어	×																		
비고																				

전하지 않음
전하지 않음
전하지 않음
전하지 않음
전하지 않음
전하지 않음

16세기 후반부터는 보허자와 낙양춘 두 곡에 지나지 않는다.

그러나 이 두 곡의 당악도 후대로 내려오면서 점점 향악으로 동화(同化)되었다. 따라서 그 음악을 들으면 누구도 그것이 원래 당악이었음을 느낄 수 없다.

다만 고악보(古樂譜)와 천행의 이 두 음악의 형식을 비교 분석함으로써 당악의 형식을 가려낼 수도 있고, 또 그것이 어떻게 변모되었는가 하는 점을 알 수 있다.⁽¹⁶⁾

이와같은 현상은 정재(呈才)에서도 적용된다고 생각된다. 다시 말하면 조선조 말기에 창작된 정재 가운데에는 당악 정재의 형식을 도입한 춤에 장생보연지무(長生寶宴之舞)·연백복지무(演百福之舞)·제수창(帝壽唱)·최화무(催花舞)의 4가지가 있다.

〈표 4〉와 같이, 이 4가지 춤은 그 형식면에 있어서는 당악 정재와 같이 죽간자(竹竿子) 2 사람에게 의하여 인도(引導)되고, 개장(開場)과 수장(收場)에 각각 구호(口號)와 치어(致語)를 갖추고 있다. 그러나, 이러한 구성은 외형적(外形的)인 형식에 불과하고, 실제 춤 사위와 거기에 사용되는 음악은 다른 향악 정재의 방법과 조금도 다름이 없다.

〈표 4〉 조선조 말기에 창작된 당악 정재

춤 이름		演百福之舞	長生寶宴之舞	帝壽昌	催花舞
구분	죽간자	있 음(2人)	있 음	있 음	있 음
	구 호	병 러 체(竹)	병 러 체(竹)	병 러 체(竹)	병 러 체(竹)
	치 어	병 러 체(仙母)	병 러 체(仙母)	병 러 체(仙母)	병 러 체(中舞)
중 간	창 사	隨樂節 唱詞(前段) (舞員) 隨樂節 唱詞(後段) (舞員)	隨樂節 唱詞(前段) " (後段) (舞員)	前隊 唱詞(舞員) 各隊 唱詞(舞員)	唱詞(五言)(挾舞) 唱詞(五言)(挾舞) 唱詞(七言)(挾舞)
	구 호	四 言 (竹)	병 러 체 (竹)	병 러 체 (竹)	병 러 체 (竹)
뒤 (收場)	치 어	병 러 체(仙母)	없 음	없 음	병 러 체(中舞)
비 고		4가지 당악 정재의 창사는 한문 가사임			

이와 같이 당악 정재와 같은 인상을 주면서도 당악인 보허자나 낙양춘에서 느끼는 바와 같이 이 4가지 춤은 향악정재라고 해도 무방할 것이다.

그 이유는 조선조 초기에 창작된 금척(金尺)이하 9가지 당악 정재에서는 그 음악도 순 당악을 썼지만은 장생보연지무 이하 4가지에서는 다른 향악 정재와 꼭같은 음악을 사용한 점에서 서로 다르기 때문이다.

(16) 張師勛『國樂論攷』中「步虛子論攷」(1966, 서울大學校 出版部 刊) 및 『韓國傳統音樂의 研究』中「步虛子論攷」(1975, 寶晉齋 刊) 參照

VII. 향악 정재(鄉樂呈才)의 창사(唱詞)

1. 고려 시대의 향악 정재

당악 정재와 향악 정재는 그 상연(上演)방법에 있어서 서로 다른 특징을 가지고 있었다. 위에서 본 바와 같이 당악 정재는 개장(開場)과 수장(收場)을 죽간자(竹竿子)가 인도(引導)하고 앞 뒤에 구호와 치어의 격식을 감추었다.

그러나 향악 정재에서는 그러한 거창한 절차를 밟지 않고, 「배면복흥(拜俛伏興)」으로 시작하여 춤추다가 우리말로 된 노래를 부른 다음, 다시 춤추다가 「면복흥퇴(俛伏興退)」로서 춤을 마치는 형식을 가졌다. <표 5> 參照)

<표 5> 고려 시대의 향악 정재(鄉樂呈才)

구분	시 대 춤 이 름	고 려 사 악 지			악학계법[시용(時用)]			조선왕조 말기 정재흥기		
		무 고	동 동	무 애	무 고	아 박 (동동)	무 애	무 기	아 박 (동동)	무 애
앞	拜俛伏興	있 음	있 음	있 음	있 음	있 음		있 음	跪俛伏	×
	창사(구호)	×	×	×	×	×		창사(구호) 五言	×	×
	치 어	×	×	×	×	×		×	×	×
	구 호 치 어	×	×	×	×	×		×	×	×
중 간	창 사	정음사 (단, 가사 는 없음)	동동사 (단, 가사 없음)	무애사 (단, 가사 없음)	정음사 (가사 있음)	동동사 (가사 있음)		정음사는 五言한시 로 바꿈	동동사는 七言으로 바꿈	가사를새 로 지어가 곡편(編) 에 맞추어 부름(3회)
	구 호 치 어 구 호 치 어 俛伏興退	×	×	×	×	×		×	×	×
뒤	치 어	×	×	×	×	×		×	×	×
	구 호 치 어	×	×	×	×	×		×	×	×
	俛伏興退	있 음	있 음	있 음	있 음	있 음		興俛伏跪 (退)		×
	비 고									

그런데 조선왕조 말기에 이르러 무고(舞鼓)와 동동(動動: 牙拍)과 같은 향악 정재는 <표5>와 같이 많이 변모된다.

무고는 원래 「괴면복(跪俛伏)」하기 전 즉 개장(開場)에 정음사를 노래 불렀는데, 조선조 말기에는 정음사를 부르지 않고 그 대신 「괴면복(跪俛伏)」 다음에 오언(五言) 한시를 창사(唱詞)라는 이름으로 두 번 부른다.

동동(아박)은 원래 「괴면복(跪俛伏)」 다음에 동동사(動動詞) 기구(起句)로부터 시작하여 십이월사(十二月詞)까지 노래 부르던 것을 칠언절구 시일장(詩一章)으로 대체하고 이를 창사(唱詞)라고 한다.

무애는 『악학궤범』 이후로 추지 않았는데, 조선조 말기에 이르러 재연(再演)함과 동시에 국한문(國漢文) 가사를 새로 지어 부르되, 이 창사(唱詞)는 가곡(歌曲) 편(編) 가락에 맞춘 점이 무고나 동동(아박)과 다르다.

2. 조선왕조 초기의 향악 정재

선초(鮮初)의 향악 정재는 『악학궤범』에 전한다.

즉, 보태평(保太平)과 정대업(定大業)·봉래의(鳳來儀)·향발(響發)·학무(鶴舞)·학연화대처용무합설(鶴蓮花臺處容舞合說)·교방가요(敎坊歌謠)·문덕곡(文德曲)등 8가지이다. 이 8가지 정재는 음악이 울리자 춤이 시작되고 구호(口號)와 치어(致語)가 없고 고려조 또는 선초(鮮初)에 지은 노래를 부르는 집에서 무고(舞鼓)나 동동(動動)과 같다고 하겠다.

다만 향발무(響發舞)의 창사(唱詞)는 당악 정재인 오양선 정재(五羊仙呈才)의 사(詞)를 채택하고 학연화대처용무합설(鶴蓮花臺處容舞合說)과 교방가요(敎坊歌謠)에서 학무(鶴舞)와 연화대 정재(蓮花臺呈才)를 상연(上演)한 점과 향발(響發)·학무에 보허자령(步虛子令)·문덕곡(文德曲)에 소포구락령(小拋毬樂令)등 순 당악을 연주한 점이 주목된다.

조선 말기에 이르면, 이 중에서 교방가요와 문덕곡은 없어진다. 봉래의(鳳來儀)에서는 가곡 계락(界樂)과 편(編)가락에 용비어천가를 부르고 있으나 향발무(響發舞)의 창사(唱詞)만은 여전히 오양선 정재(五羊仙呈才)의 「표묘삼산도사(標渺三山島詞)」를 채택하고 있다.

3. 조선왕조 말기에 창작된 향악 정재

조선조 말기에 창작된 정재에는 당악 정재 형식을 모방한 당악 정재와 향악 정재로 구분된다.

그러나 당악 정재를 모방한 장생보연지무(長生寶宴之舞)등 4가지는 「당악정재 음악의 변천」항에서 다루었으므로 생략하고, 여기서는 향악 정재 양식의 춤과 19세기 말에 궁중에 들어온 지방의 춤과 잡극(雜劇)으로 구분하여 소개하기로 한다.

조선조 후기에 속하는 정재는 공막무(公莫舞)·광수무(廣袖舞)등 영조 이전에 드는 정재도 있지만 가인전목단(佳人剪牧丹)이하 그 대부분은 순조(1801~1834) 때에 창작된 춤이다.

이 시기의 향악 정재의 또 다른 특징은 창사에 있다. 즉 원래 향악 정재는 한문 가사를 쓰지 않고, 읊사나(井邑詞)나 동동(動動)등 우리말 시가를 그 음악에 맞추어 노래불렀다.

그런데 조선조 말기의 향악 정재에서는 <표 6>에서 보는바와 같이 국한문(國漢文) 가사를 새로 지어 부르는 춤도 있지만 한문 창사를 쓴 것도 많다. 경풍도(慶豐圖)의 「올도 豐年」사(詞)·만수무(萬壽舞)의 「어화 萬載」사·사선무(四仙舞)의 「어화 盛代」사와 「山河日月」사는 각각 각곡 편(編)가락으로 부르고, 선유락(船遊樂)의 「어부사(漁父詞)」는 12가사중의 어부

사가 락이고, 향령무(響鈴舞)의 「玉殿瑤宮詞」・「花暖瑤池詞」・「紫袖金鈴詞」는 한문 가사인 데도 불구하고 모두 가곡의 제락(界樂)에 맞추어 부른다.

〈표 6〉 조선조 말기에 창작된 향악 정재

춤 이름	창 사	춤 이름	창 사	춤 이름	창 사
佳人剪牧丹		撲蝶舞		春臺玉燭	
慶豐圖	於皇聖 肅道豐年詞(國漢文:가곡編에 맞추어 부름)	四仙舞		春鶯囀	
高句麗舞	金花折風帽詞(五言)	船遊樂	漁父詞(十二歌詞註中の 하나)	響鈴舞	
廣袖舞			絳色羅裳詞(七言)	獻天花	
公莫舞		疊勝舞			
萬壽舞		初舞	唱詞 없음	獅子舞	唱詞 없음
				項莊舞	唱詞 없음

그밖의 한문 가사의 창사(唱詞)는 규칙화된 일정한 가락에 의하여 부르고, 창사를 전혀 부르지 않는 춤도 꽤 많다.

VII. 현행 창사(唱詞)의 부르는 법

원래 당악 정재(唐樂呈才)에는 구호(口號)와 치어(致語)가 춤의 앞 뒤에 있고, 따로 노래로 부른 사(詞)가 있었다. 향악 정재(鄉樂呈才)에는 춤 앞 뒤에 구호나 치어가 없었고 무원(舞員)이 우리 말로 된 노래를 불렀던 것이다.

이 중에서 고려 시대에 들어온 당악 정재의 사(詞)는 송(宋)의 사악(詞樂)에 속하고 향악 정재의 우리말로 된 노래는 정음(井邑)이나 동동(動動)과 같은 향악곡(鄉樂曲)에 맞추어 노래 불렀음을 알 수 있다.

그러나, 고려 시대나 『악학궤범』 시절에 있어서 구호와 치어를 어떠한 방법으로 불렀는 지에 대하여는 알 길이 없다.

순조(純祖) 이후로는 구호와 치어의 구분이 더욱 흐려졌고, 원래 당악 정재에만 있던 구호와 치어가 순조 때 창작된 정재(呈才)중 장생보연지무(長生寶宴之舞)・연백복지무(演百福之舞)・제수창(帝壽昌)・최화무(催花舞)등은 당악 정재의 형식을 본 받는다 하면,佳人剪牧丹・보상무(寶相舞)・경풍도(慶豐圖)・만수무(萬壽舞)・춘앵전(春鶯囀)・첩승무(疊勝舞)등의 향악 정재에서도 당악 정재의 구호나 치어와 같은 한문으로 된 시를 부르기도 하였다.

그뿐 아니라 고려 이래로 전하는 무고(舞鼓)와 동동(動動:牙拍)과 같은 향악 정재에서 부르던 정음사(井邑詞)나 동동사(動動詞)를 버리고, 칠언(七言) 또는 오언(五言)의 구호를 부르

게 되었다.

또 이와 반대로 무애무(舞母舞)·사선무(四仙舞)·경풍도(慶豐圖)·만수무(萬壽舞)는 국한문(國漢文) 가사를 새로 지어 부르게 하고, 육화대(六花隊)의 일념시(一念詩)에서 삼념시(三念詩)까지의 칠언절구(七言絕句)를 국한문(國漢文)으로 풀이하여 노래하기도 하였다.

이와 같이 당악 정재와 향악 정재에 있어서 서로 다르던 격식(格式)과 구호·치어 등은 순조 이후로 더욱 많은 변화를 가져왔고, 따라서 당악 정재와 향악 정재의 특징이 흐려졌다고 하겠다.

한편, 구호와 치어로 구분되던 용어(用語)도 구호로 통일되는가 하면, 이를 창사(唱詞)라는 말로 대신 하기도 하였다. 그러나 이러한 창사(唱詞: 口號)의 부르는 법은 악보로써 전하는 것도 없고, 이에 대한 문헌적인 자료도 찾을 길이 없다.

다행히도 필자가 1937년 괴정(槐庭) 김영제(金寧濟: 1883~1954 第四代 雅樂師長)에게 조사하여둔 노트가 6·25전란에 없어지지 않고 남아 있다. 김영제 님에게 조사한 바에 의하면 이 창사(唱詞)를 부르는 법에는 다음과 같은 일정한 법칙이 있다.

- ① 한자에 있어서 높은 자(字)를 모두 가려내지 않고 「ㄱ, ㄷ, ㄴ」으로 발음(發音)되는 글자에 한하여 창법을 달리한다.
- ② 성상(聖上)·폐하(陛下)·군주(君主)·군왕(君王)·성주(聖主)등 주권자(主權者)에 관계되는 자귀(字句)가 나올 때는 반드시 「ㄱ, ㄷ, ㄴ」의 창법의 예에 따른다.
- ③ 오언(五言)·칠언(七言)·사육병려체(四六駢麗體)등을 노래로 부르는 일정한 가락이 있다.

그런데, 이러한 창사법이나마도 악보없이 구전(口傳)으로 전해왔기 때문에 정재와 거문고의 거장(巨匠)인 이수경(李壽卿)과 같은 명인의 노래에도 일정하지 않은 점을 발견하게 된다.

이수경(李壽卿)은 1892년 악공(樂工)·1902년 전악(典樂)·1911년 장악(掌樂)·1913년 아악수장(雅樂手長)·1931년 아악사(雅樂師)를 역임한 지도층의 인물이었다.

그럼에도 불구하고 창사 부르는 법이 일정하지 못하였으니, 예전의 무기(舞妓)나 무동(舞童)으로서는 어려운 한시(漢詩)에다가 높고 낮은 글자까지 가려내서 부르는 것은 무리가 아닐 수 없었을 것이다. 창사 부르는 법에 있어서 「ㄱ, ㄷ, ㄴ」으로 발음되는 글자에 한하여 창법을 달리하게 된 것도 그러한 이유에 기인(起因)했으리라 믿는다.

필자가 김 영제(金寧濟) 아악사장에게 조사한 바에 의하여 오언(五言)·칠언(七言)·사육병려체(四六駢麗體)의 기본 창법(基本唱法)을 든 다음, 높은 자(字)의 위치가 바뀔 경우의 창법을 동시에 어떠한 창사(唱詞) 즉 구호(口號)나 치어(致語)라고 부를 수 있는 창법의 규칙을 세워 보기로 한다.

1. 오언(五言)의 부르는 법

여기서 기본 창법이라 함은 오언·칠언·사육병려체(四六駢體)의 한 귀절에 높은자(「ㄱ, ㄷ, ㅂ」발음에 한함)가 없을 경우의 한시(漢詩)창법을 말한다.

오언(五言)에 있어서의 기본 창법은 5자를 2자, 2자, 1자로 구분하여 부르나 이 다섯자 가운데에 높은 자가 섞일 때는 창법이 달라진다. 이와같이 높은 자가 섞일 경우의 부르는 법은 다음과 같은 가락을 순차로 부르면 된다.

- (1) 제1, 제2자가 높은 자일 경우(「ㄱ, ㄷ, ㅂ」발음에 한함, 이하같음) 무고(舞鼓) 창사의 11(또는 8)+2+3(숫자는 무고 창사 악보중 ㉑, ㉒, ㉓, ㉔의 가락을 가리킴. 이하 같음)
- (2) 제2자가 높은 자
무고 창사의 1+2+3
- (3) 제3자가 높은 자
무고 창사의 4+5+6+7+8
- (4) 제2, 제3자가 높은 자
무고 창사 1+6+7+8
- (5) 제4자가 높은 자
무고 창사의 9+20+11(또는 21+5+18(26))
- (6) 제3, 제4자가 높은 자
무고 창사의 4+5+18+가인전목단의 22+3
- (7) 제5자의 높은 자
무고 창사의 15+16+17(또는 21+10+17)
- (8) 제4, 제5자의 높은 자
무고 창사의 9+10+11(또는 21+5+18)

만일에 3자가 계속해서 높은 자일 때에는 무고 창사 악보 중 1(또는 17)+18의 창법으로 불러도 좋으나, 이렇게 4자를 몰아 붙여 부르면, 노래를 짓는(끝냄)때에 지창이 있으므로 악보의 여러 가지 방법 가운데서 적당히 취사선택(取捨選擇)하여 부르고, 만일에 글자가 모자랄 경우에는 가인전목단(佳人剪牧丹) 창사 <악보 22>와 같이 「어」의 허성(虛聲)으로 부르면 된다.

이같은 허성(虛聲)의 예는 종묘 제례악의 악장(樂章) 부르는 법에서도 찾을 수 있다.

(〈악보 7〉 참조)

2. 칠언(七言)의 부르는 법

칠언(七言)의 창사 부르는 법은 앞의 네자(四字)와 뒤의 세자(三字)로 구분하여 부르되 그 가락은 같다. 칠언(七言) 한 귀에 있어서 높은 자가 전연 없을 때는 앞의 네자는 1, 2, 1자로 나누어 부르고 뒤의 세자는 1, 1, 1자로 나누어 앞의 네자를 부르는 가락을 반복한다.

그러나, 가인전목단(佳人剪牧丹) 악보에서 보는 바와 같이 ㉒가 ㉓보다 B^b 한 음이 더 있

<악보 1>



<악보 2>



<악보 3>



<악보 4>

(IV) 舞鼓 元舞 鳴鼓(五音)

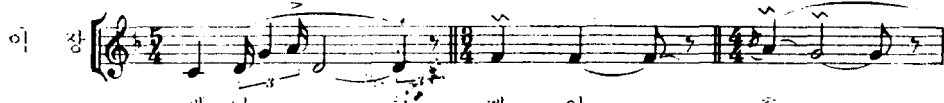
<악보 5>

(V) 舞鼓 快舞 鳴鼓(五音)

<악보 7> 종묘 제례악 보태평(保太平)중 회문(熙文)

국립국악원 호

♩ = 50 장·중·아·세 黃 = C



(迎神) 세 나 --- 계 아 --- 후 ---
(初獻) 일 조 --- 이 조 --- 모 ---
列 祖 (聖) 胎 (開) 孫 (熙) 謨 (運)



애 --- 오 조 --- 사 ---
애 --- 명 우 --- 의 ---
始 爵 矣(文)



히 --- 애 --- 서 --- 애 ---
形 --- 애 --- 차 --- 애 ---
葉(畜) 昌

는 것은 ②의 글자가 한 자 더 있기 때문이다.

앞의 네 자와 뒤의 세 자의 부르는 법은 다음과 같다.

가) 앞의 네자의 부르는 법

(1) 제1자가 높은 자일 경우

가인전목단 창사의 18+5+3(또는 6)

(2) 제2자가 높은 자

무고 원무 창사의 1+가인전목단 창사의 5+3

(3) 제1, 제2자가 높은 자

가인전목단 창사의 21+5+3

(4) 제3자가 높은 자

가인전목단 창사의 1+무고 원무 창사 5+6+22+23

(5) 제2, 제3자가 높은 자

가인전목단 창사의 1+15+23(또는 21)+23 또는 무고 원무 창사의 1+6+가인전목단 창사 22+3

(6) 제4자가 높은 자

가인전목단 창사의 1+14+무고 원무 창사 6 또는 무고 협무 창사의 15+26+17

나) 뒤의 세 자의 부르는 법

(1) 제1자가 높은 자일 경우

무고 원무 창사의 6+가인전목단 창사 5+3

(2) 제2자가 높은 자

무고 원무 창사의 1+가인전목단 창사 22+23

(3) 제1, 제2자가 높은 자

가인전목단 창사의 21+22+23

(4) 제3자가 높은 자

가인전목단 창사의 16+17 또는 가인전목단 창사의 1(13)+14+무고 창사 6

(5) 제2, 제3자가 높은 자

가인전목단 창사의 1(13)+14(단 허성「어」)+15

다) 삼언(三言)·사언(四言)·팔언(八言)의 부르는 법

삼언(三言)은 칠언(七言)의 뒤에 세자 부르는 법, 사언(四言)은 칠언의 앞의 네 자 부르는 법에 각각 따르고, 팔언(八言)은 칠언의 앞의 네자의 부르는 법을 두번 반복하면 된다.

라) 사륙병려체(四六駢體)의 부르는 법

사륙병려체 중 네 자로 된 것은 칠언의 앞의 네 자 부르는 법과 같이 하고, 여섯자로 된 것은 <악보 3>의 (가) 또는 (나)의 방법에 의하고, 높은 자는 오언과 칠언의 창법에서 예시한 여러 가지 틀에 따라서 적용시키면 된다.

또한 성상(聖上)·성주(聖主)·군주(君主)·군왕(君王)·폐하(陛下)등의 말이 나올 때는 무고 창사의 「설영(雪影)」·「갈고(羯鼓)」, 가인전목단 창사의 「옥적(玉笛)」, 「별양(別樣)」·「박접(撲蝶)」의 예에 보는 바와 같이 반드시 두자를 몰아 붙여야 하고, 그 앞뒤의 부르는 법은 위 악보의 공식 중에서 적당히 주워 맞추면 된다.

이와 같이 창상 부르는 법은 한시(漢詩)에 있어서의 평측(平仄)을 벗어나서 일정한 약속을 만들어 거기에 따라 부르게 된 것이다. 따라서 위의 악보로써 예시(例示)한 여러 가지 달리하는 창법도 한시의 평측(平仄)을 고려하지 않았고, 더우기 현행 창사를 보면 그러한 법칙(法則)에서 벗어난 오언(五言)이나 칠언(七言)이 발견되므로 그저 과거 악원(樂院)에서 약속된 법에 따라서 정리한 것이다.

Ⅸ. 현행 가곡(歌曲)에 있어서의 한자어(漢字語)의 부르는 법

정재(呈才) 창사(唱詞)에서는 평측(平仄)에 의한 창법이 무너지고, 일정한 약속에 의하여 부른다. 그러면, 현행 가곡(歌曲)이나 시조(時調)의 창법에 있어서는 어떻게 다루고 있는가.

지금도 가객(歌客)들 사이에서는 높고 낮은 자를 어떻게 부르느냐에 대한 시비(是非)가 많다. 그러나, 가곡이나 시조의 선율(旋律)을 조사한 결과에 의하면 그들이 그렇게 중요한 문

<표 7>

1. 가곡의 우조(歌曲의 羽調)

※ ○표는 높은 자임

우조	한자어 및 선율형 곡명	가 사		가 사		비 고
		선율형		선율형		
가 곡 우 조	初數大葉	五 絃 漢 唐 春 風	$\overset{3}{72.3} \overset{2.3235}{2.3235}$ $\overset{3}{2=2.} \overset{3235}{3235}$ "	聖 主 聖 主	$\overset{3}{7=3}$ $\overset{3}{7=3}$	五・聖은 3장이나 5장에 있어서 무겁게 부른다. 이와 같이 붙어야 할 漢은 낮은자인 春과 같이 가볍게 부른다
	二數大葉	文 王		至 重 一 毫	$\overset{3}{5} 3 3-$ $\overset{3}{3} 5 5$	3장의 落照는 禮義와 같고, 李謫보다는 夜光이 더 무겁다.
	中 舉	禮 義 落 照	$\overset{3}{3} 5 5-$ $\overset{3}{3} 5 5-$	風 雨 玉 麟	$\overset{3}{5} 5 5-$ 5 5-	
	平 舉	三 星	$\overset{3}{5} 6 6-$. . .	太 平 時 節	5 5- $\overset{3}{5} 3 3-$	5장의 一毫, 百才, 一片이 같고 太平 立身이 같은데, 이 두 예는 그 비중이 비슷하나 至重, 風雨, 光明, 景概보다는 무거운 편이다.
	頭 舉	中 天 千 峯	$\overset{3}{5} 6 6-$ "	光 明 景 概	$\overset{3}{5} 3 3-$ "	
	三數大葉	李 龍 龍泉劍 夜 光	5 - 2 $\overset{3}{5} 6 6-$. . . $\overset{3}{7} = 3$	百 才 立 身 一 片	$\overset{3}{3} 5 5-$ 5 5- $\overset{3}{3} 5 5-$	
	騷 聲	길 삼 聖 主	$\overset{3}{5}=2 7$ "			聖主는 좋겠으나 짧은말인 길삼이 이와같다.
	半 葉	青 竿	$\overset{3}{5} 3 3$			青竿는 낮은 자인데 가락도 가벼운 편이다.
	羽 樂	天台山	5 2-5	彩 雲	$\overset{3}{3} \overset{3}{3} \overset{3}{6} 5$	天台山 大野는 무거운 가락이 못되며 彩雲과 載妓隨波는 비교적 무겁다.
	言 樂	大 野 日 月	$\overset{3}{2=2-5}$ $\overset{3}{5} 6 6-$	載妓隨波 山 崑	$\overset{3}{3} \overset{3}{3} \overset{3}{6} 5 5$ 3 5-	

〈표 8〉

2. 가곡의 계면조(歌曲 異界面調)

계면조	장별 한자 어릿선율형 곡명	3 장		5 장		비 고
		가 사	선율형	가 사	선율형	
가 곡	初數大葉 胡 國 北 海		$\begin{matrix} 3 & 3 \\ (23) & (2.3235) \\ 6 & - 5 \end{matrix}$			北海가 胡風보다는 비교적 무겁다
	二數大葉 溪 山 義 皇		$\begin{matrix} 5 & 5- \\ 3 \\ 6 & 6 6- \end{matrix}$	琴 善 短 髮	$\begin{matrix} 6 \\ 2=5- \\ // \end{matrix}$	錦繡・數聲의 가락은 무게 있게 끌어올린다. 그러나 낮은 자인 琴善・短髮의 短, 瓦樽도 이와 동일한 창법이다. 落霞의 落과 十里・萬壽는 모두 무난한 편이라 하겠다.
	中 舉 錦 繡		$\begin{matrix} 6 \\ 2=5- \end{matrix}$			
	頭 舉 落 霞 東 嶺		$\begin{matrix} 3 \\ 2 & 5 6- \\ 3 \\ 6 & 6- \end{matrix}$	滿 江 瓦 樽	$\begin{matrix} 6 \\ 2=5- \\ // \end{matrix}$	
	三數大葉 十 里 萬 壽		$\begin{matrix} 6 & 6- \\ 6 \\ 5 & 5- \end{matrix}$	數 聲	$\begin{matrix} 6 \\ 2=5- \end{matrix}$	
계 면	言 弄 杜牧之 桃 花 如 來		$\begin{matrix} 6 & 6-6 \\ 3 \\ 5 & 6- \\ 5 & 5- \end{matrix}$	不 必 還 土	$\begin{matrix} 2 & 6 & 5 \\ 5 & 5 & - \end{matrix}$	杜牧之의 牧과 聖人의 聖은 길게 뻗었고, 一千石의 一, 沃野의 沃, 不必의 不은 들어내서 좋다. 그러나 如來・還土는 낮은 자인 秦漢의 秦과 같다.
	平 弄 秦 漢 一 千 石 沃 野		$\begin{matrix} 5 & 5 - \\ 2 & 6 & 5 \\ 2 & 6 & 5 \end{matrix}$	聖 人 耳 目	$\begin{matrix} 5 & 5- \\ 3 \\ 2 & 5- \end{matrix}$	
	界 樂 漢 江 帝 業 舞 麟		$\begin{matrix} 2-5 \\ 2-5 \\ 3 \\ 2=25 \end{matrix}$	聖 恩 慶 興 連 理 春 風	$\begin{matrix} 5=65- \\ 5 & 5- \\ 5 & 5- \\ 5 & 5- \end{matrix}$	聖・漢・帝는 무거우나, 舞는 좀 가볍고, 높은 자인 慶興은 連理나 春風과 다름이 없다.
조	編 樂 大 川 黃 鶴 蒲 湘 人 間		$\begin{matrix} 6 & 2 & 3 \\ 6 & 2 & 3 \\ 6 & 2 & 3 \\ 6 & 2 & 3 \end{matrix}$	烟 波	5 6 5	높은 자인 大川이나 黃鶴・蒲湘・人間이 조금도 다름이 없다.

編數大葉	巨 壁	5 6 2 ³ 5	國 泰	2 6 5	國泰・六觀・逸民・獨行과 같이 「ㄱ, ㄴ, ㄷ」 발음으로 된 글자와 主上이 높이 솟아나온 점이 눈에 뜨인다. 그러나 曾點・李白・富貴・關公・非人에 있어서는 구분이 없다.
	冠 者	5 2 2 5	曾 點	5 6 2 5	
	車 傍	"	李 白	5 6 5	
	六 觀	2 6 2	富 貴	"	
	主 上	"	逸 民	"	
	獨 行	"	關 公	5 6 2 5	
	神 通	2 6 2 5	非 人	5 6 2	
言 編			叩 柷	5 ³ 6 —	
太 平 歌	堯 之	5 ³ 6 —	太 平	6 ³ 6 2	비교적 두껍다.

제거리로 삼고 있는 고하자(高下字) 창법은 한정된 어느 한 부분에서 일부 적용될 뿐이다. 왜냐하면 가곡이나 시조는 그 곡조 자체에 변동할 수 없는 일정한 가락에 의하여 부르게 되어 있기 때문이다.

가곡 남창(男唱) 가운데서 비교적 선율의 변화가 많은 3장과 5장 처음에 오는 한자어(漢字語)만 가려서 높은 자가 음악적으로 어떻게 표현되는가 하는 점을 조사하여 보면 <표 7, 8>과 같다.

이 통계표에 의하면 가곡에 있어서의 고하자(高下字)에 따른 창법은 절대적이라고 할 수 없음을 알 수 있다. 즉 고하자(高下字)로 말미암아 창법에 변화를 주는 일은 일부분에 지나지 않고 거의 일정한 선율에 의하여 부르고 있다.

그러므로 가곡보다 훨씬 단조(單調)한 창법을 가지고 있는 시조 창(唱)에서 고하자(高下字)의 문제를 조상(祖上)에 놓고 알가왈부(曰可曰否)하는 일은 이론(異論)을 위한 논의(論議)라고 하지 않을 수 없다.

이상 본 바와 같이 현재 전창(傳唱)되고 있는 가곡이나 시조 또는 정재(呈才)의 창사(唱詞) 부르는 법은 어렵고 복잡한 창법에서 차츰 벗어나서 거의 동일한 선율(旋律)에 의하여 많은 탄 가사를 엮어 부르게 됨에 이르렀다.

X. 당악 정재 음악의 변천

고려 시대에는 당악이 많이 들어와서 성행함에 따라 우리의 전통 음악과 양립(兩立)하게 되었다. 이와같이 양립하여 연행되던 두 갈래의 음악은 후대(後代)로 내려오면서 많이 변모하게 된다.

우리 나라 전통 음악도 고려 시대와 조선 왕조 초기가 서로 다르고, 조선 왕조 중기에 한번 더 변모되어 그 말기에 이르면 그 이전의 음악과 사뭇 달라진다. 이와 같이 전통 음악도 시대의 흐름에 따라 변모되는데 외국에서 들어온 당악이 그대로 유전(流傳)할 까닭이 없다.

세종실록 권47에 의하면

당악 일부는 중국 속부(俗部)에 드는 음악이다. 그 음악에는 백여편(百餘篇)이 있었으나, 우리 나라 공인(工人:樂人)으로서 알고 있는 것은 겨우 30여 곡뿐이고, 나머지는 모두 알지 못한다.⁽¹⁷⁾

라고 하였고, 세종 16년(1434년) 춘정월 임인(壬寅)조 예조(禮曹)가 올린 글에 의하면

당악은 47성, 향악은 급기(急機)까지 합하여 82성⁽¹⁸⁾

이라 있어 앞의 것보다 더 많은 것 같지만 향악에서 급기(急機)까지 계산한 것처럼 47성 가운데에도 중복이 있으리라고 본다.

〈표 9〉

九 年 譜				二 樂				世 俗				九 年 譜				二 樂				世 俗				九 年 譜				二 樂				世 俗							
經 國 大 典				大 樂 前 譜				經 國 大 典				大 樂 前 譜				經 國 大 典				大 樂 前 譜				經 國 大 典				大 樂 前 譜				經 國 大 典				大 樂 前 譜			
▲恒	恒	曲	三	眞	勺	譜	定	大	業	眞	腹	霜	勺	折	花	三	臺	▲千	年	萬	歲	▲千	年	萬	歲	▲千	年	萬	歲	▲千	年	萬	歲						
壹	壹	曲	與	民	樂	令	醉	豐	亨	腹	鳳	鳳	曲	折	花	急	拍	▲折	衆	仙	會	▲折	衆	仙	會	▲折	衆	仙	會	▲折	衆	仙	會						
維	皇	曲	五	雲	開	慢	致	和	平	滿	滿	殿	春	拋	毬	樂	樂																						
維	天	曲	洛	陽	瑞	朝	與	民	慢	吟	吟	子	春	平	龍	樂	樂																						
靖	東	曲	萬	葉	娥	春	鳳	鳳	子	子	子	子	子	雲	峯	吟	峯																						
▲獻	天	壽	▲步	虛	子	令	▲洛	虛	陽	引	子	子	子	吹	鶴	子	簫																						
▲折	花	子	▲步	虛	急	拍	▲前	引	子	子	子	子	子	天	仙	壽	子																						
▲萬	葉	樂	▲恒	恒	年	慢	▲後	與	民	樂	絃	管	管	聖	朝	朝	子																						
▲拋	毬	樂	▲太	平	十	一	▲步	與	民	樂	子	子	子	引	子	子	子																						
▲步	虛	破	▲保	太	平	聲	▲步	與	民	樂	中	腔	令	天	壽	唯	子																						
▲清	雲	瑞	▲進	饌	樂	十	▲步	與	民	樂	龍	吹	簫	聖	朝	朝	子																						
▲五	雲	開	▲豐	安	曲	子	▲水	龍	曲	子	子	子	子	子	子	子	子																						
▲衆	仙	會	▲前	引	子	舞	▲憶	吹	雲	拋	瑞	朝	朝	子	子	子	子																						
▲白	鶴	賀	▲後	班	靖	還	▲小	雲	開	八	仙	仙	仙	子	子	子	子																						
▲班	賀	龍	▲班	靖	還	還	▲五	雲	開	八	仙	仙	仙	子	子	子	子																						
▲水	龍	邑	▲班	靖	還	還	▲會	八	仙	仙	仙	仙	仙	子	子	子	子																						
無	動	井	▲班	靖	還	還	▲會	八	仙	仙	仙	仙	仙	子	子	子	子																						
動	井	井	▲班	靖	還	還	▲會	八	仙	仙	仙	仙	仙	子	子	子	子																						
井	井	井	▲班	靖	還	還	▲會	八	仙	仙	仙	仙	仙	子	子	子	子																						

▲表 唐 樂

(17) 其唐樂一部 則中國俗部之音也. 其樂總百有餘篇 而我朝工人 所解者 只三十餘聲而已 餘皆不曉(『世宗實錄』卷47)

(18) 禮曹啓 唐樂四十七聲 鄉樂 急機並八十二聲……(『世宗實錄』卷63)

세종 29년(1447년) 6월에 편찬하였다는 『시용속악보(時用俗樂譜)』에는 환환곡(桓桓曲) 헌천수(獻天壽)등 12곡이 있고⁽¹⁹⁾, 성종 2년(1471년)에 편찬된 『경국대전(經國大典)』 권3 당악공(唐樂工) 취재(取才)조에는 오운개서조(五雲開瑞朝)·낙양춘(洛陽春)·보허자(步虛子)등 29곡이 있고, 세조 때의 음악을 모았다는 『대악전보(大樂前譜)』에는 보허자(步虛子)·낙양춘(洛陽春)등 15곡의 이름이 보인다.⁽²⁰⁾ 이 세 문헌에 전하는 곡목을 비교하면 <표 9>와 같다.

이상 본 바와 같이 성종 때에는 악공(樂工) 취재(取才) 곡목으로 끼어 있으므로 실제로 연주되었다고 볼 수 있지만 『대악전보』에 전하는 당악곡이 전부 연주되었다고는 할 수 없다.

지금까지 연구 발표된 바로는 선조 이후 현재까지 전하는 당악곡은 오직 보허자(步虛子)와 낙양춘(洛陽春) 두곡에 불과하며 이 음악도 그 원형(原形)에서 벗어나 완전히 향악화(鄕樂化)되었다. 이렇게 향악화되는 과정도 시대가 흐름에 따라 점진적으로 변모되어 간다. 당악이나 향악이 시대에 따라서 이렇게 변모될진테 당악 정재나 향악 정재가 원형(原形)대로 전승될 까닭이 없고, 따라서 이러한 정재에 쓰이는 음악이라고 변하지 않을 수 없다.

이러한 관점(觀點)에서 고려 시대의 각종 정재와 조선왕조 초기의 창작에 드는 여러가지 정재에 사용되던 음악이 후대(後代)로 내려오면서 어떻게 변화되었는가 하는 점을 조사하여 보기로 한다.

1. 고려 시대에 들어온 당악 정재

고려시대에 들어온 당악정재(唐樂呈才)의 변모(變貌)를 살피기 위하여 『고려사』악지, 『악학궤범』, 조선조 말기의 『정재흥기(呈才筭記)』를 비교하면 <표 10>과 같다.

<표 10>에 의하면 『고려사』악지(樂志)에 전하는 헌선도(獻仙桃) 이하 5가지 당악 정재에 쓰이던 음악은 『악학궤범』 시절까지 거의 그대로 이어 받고 있다.

다만 수연장(壽延長)과 오양선(五羊仙)의 음악에 있어서 약간 넘나든 곡이 있고, 포구락(拋毬樂)과 특히 연화대(蓮花臺)의 음악은 『악학궤범』 시절에 이르러 간소화된 점이 눈에 띈다. 즉 『악학궤범』의 포구락 음악은 『고려사』악지 포구락 음악 중에서 소포구락령(小拋毬樂令)·청평악령(淸平樂令) 파자(破子)를 안 쓰게 되고 수장(收場)의 음악도 소포구락 대신 수룡음(水龍吟)으로 대체하였다.

또 『악학궤범』의 연화대(蓮花臺)도 개장(開場)과 수장(收場) 음악이 오운개서조인자(五雲開

(19) 『世宗實錄』卷116. 이 둘 樂譜는 後世에 依하지 않음.

(20) 英祖 己卯(英祖 35年, 1579)에 徐命膺의 命撰. 『大樂前譜』9卷은 世宗朝樂을, 『大樂後譜』7卷은 世宗朝樂을 모은 것. 『大樂前譜』는 19世紀末에 없어지고, 『大樂後譜』는 國立國樂院에 所藏되고, 있음. 『大樂前譜』의 目錄만은 『增補文獻備考』에 傳함.

〈표 10〉

고려 시대에 들어온 당악 정재(단 중간 唱詞는 제외)

시대 춤 이름	고 려 사 악 지					악 학 제 법 (時用)					조선조 말기 정재놀이				
	현선도	수연장	오양선	포구락	연화대	현선도	수연장	오양선	포구락	연화대	현선도	수연장	오양선	포구락	연화대
구분															
앞(開場)	會八仙引子	寔大清引子 中腔	五雲開瑞朝引子	折花令	五雲開瑞朝引子 衆仙會引子	會八仙引子	中腔令	五雲開瑞朝引子	折花三董	前引子 衆仙會引子	樂萬春之樂 步虛子令 與民樂令	祝聖之曲 步虛子令 中腔	清平樂之曲 步虛子令	封三祝之曲 鄉唐交奏 鄉唐交奏	樂昇平之曲 步虛子令
중 간	獻天壽慢	中腔令	萬葉燄	折花令	白鶴子	獻天壽慢	中腔令	唯子	小拋毬樂	獻天壽慢	步虛子令	鄉唐交奏	鄉唐交奏	鄉唐交奏	步虛子令
	獻天壽催子	破子令	瑞鷓鴣慢	水龍吟令	獻天壽令	獻天壽催子	清平樂	萬葉燄	令水龍吟引	田賀舞	鄉唐交奏	中腔	步虛子令	鄉唐交奏	步虛子令
	金盞子慢	中腔令	催子令	小拋毬樂令	獻天壽令	金盞子慢	破子	瑞鷓鴣慢	殺		(唯子詞)		(隨樂節唱詞)		
	金盞子令		中腔令	清平樂令	催子令	金盞子催腔令		唯子			瑞鷓鴣詞		步虛子令		
	催子		步虛子令	破子	三臺令	瑞鷓鴣慢		步虛子令							
	瑞鷓鴣慢		步虛子中腔		賀聖朝	瑞鷓鴣催子		步虛子急拍							
	瑞鷓鴣慢		中腔令		班賀舞										
	催子		破子令												
뒤(收場)	千年萬歲引子 會八仙引子	中腔令	中腔令	小拋毬樂令	五雲開瑞朝引子	千年萬歲引子	中腔令	五雲開瑞朝引子	水龍吟引殺	後引子	步虛子令	中腔	步虛子令	鄉唐交奏	步虛子令
비 고															

瑞朝引子) 대신 전인자(前引子)와 후일자(後引子)로 그 곡명이 다른 듯하나, 전인자(前引子)와 후일자(後引子)는 오운개서조인자(五雲開瑞朝引子)의 생략인 것 같고, 중간 반주음악에서도 백학자(白鶴子)이하 7곡이나 쓰던 것을 헌천수만(獻天壽慢)·반하무(班賀舞)에 국한하는 단조로운 반주 음악으로 변질되고 있다.

이와같이 당악 정재에 사용하던 음악은 성종 2년(1471년) 2월에 편찬된『경국대전(經國大典)』당악공(唐樂工) 취재(取才)조의 곡명과 상부(相符)한다.

성종 때까지도 당악곡이 비교적 많이 전하게 된 것은 궁중 연향 및 고취악(鼓吹樂)등의 음악으로 채택한 이유도 있겠지마는 그보다도 이러한 당악 정재가 끊임없이 연행(演行)된 데에 힘입은 바 크다고 할 것이다.

이같이 많이 전하던 당악도 좌방(左坊)의 자리를 아악(雅樂)에 빼앗기고 우방(右坊)의 향악(鄉樂)과 합쳐지고, 더우기 연산조(燕山朝)에 이르러 당악 배치의 서리를 맞은 뒤로 부더 점점 퇴색(褪色)하기 시작하였다. 결국 조선왕조 중기 이후까지 전승된 당악은 위에서 언급한 바와 같이 보허자(步虛子)와 낙양춘(洛陽春) 두 곡에 불과하다.

따라서, 조선왕조 말기까지 헌선도(獻仙桃) 이하 5가지 당악 정재가 승되었음에도 불구하고 그 음악만은 완전히 다른 음악으로 바뀌었다.

즉, 조선왕조 말기 정재·홀기(笏記)에 의하면 당악 정재의 음악은 다음과 같이 변하였다.

헌선도의 음악은 보허자령(步虛子令)과 여민락령(與民樂令) 및 향당교주(鄉唐交奏)로, 수연장은 보허자령, 중강(中腔)·향당교주, 오양선은 보허자령·향당교주, 포구락은 향당교주, 연화대는 보허자령으로 각각 바뀌었다.

이 중에서 최자사(催子詞)·서작고사(瑞鷄謠詞) 등은『악학궤범』 최자사와 서작고사를 부르는 것이지 최자(·子)나 서작고(瑞鷄謠) 음악과는 아무런 관계가 없다.

수연장의 음악 중에는 중강(中腔)이 있지만 이것도 당악의 중강(中腔)과는 다르다고 생각된다. 선조 이후로 달악은 보허자와 낙양춘만이 전승되었는데, 중강(中腔)이 전했을 리가 만무하다.

오양선의 수악절 창사(隨樂節唱詞)는 보허자령(步虛子令) 가락에 따라 노래를 부른 것으로 이 수악절 창사는 지금까지 전창(傳唱)되고 있다.

가장 주목되는 점은 향당교주(鄉唐交奏)이다. 향당교주가 정재 반주 음악으로 명시되어 있는 점에서 이것은 악기 편성법도 아니고, 향악과 당악을 교주(交奏)하는 것도 아닐 것이고, 국립국악원에 전승되고 있는 삼현 영산회상(三絃靈山會相)중 상영산(上靈山) 처음에 나

오는 한 장단 정도의 짧은 음악⁽²¹⁾도 물론 아니라고 본다. 무용 반주 음악으로 이향당교주는 현재 무용 반주에 주로 사용되는 삼현영산회상(三絃靈山會相: 一名 表正萬方之曲)을 그렇게 불렀을 가능성이 많다.

2. 조선왕조 초기에 창작된 당악 정재

〈표 11〉에 의하면 『악학궤범』에 전하는 조선왕조 초기에 창작된 당악 정재에 쓰이던 음악을 살핀 다음, 그것이 조선왕조 말기에 이르러 어떻게 변화되었는가 하는 점을 살펴보기로 한다.

조선왕조 초기에 창작된 당악 정재는 전부 9가지이다. 이 중에서 금척·수보록·근천정·수명명·하황은·하성명·정택의 7가지는 새로 당악 정재 양식에 의하여 창작된 춤이고, 육화대와 곡파는 고려 시대에 들어온 당악 정재로서 다시 정리한 춤이다. 그런데, 금척 이하 7가지 당악 정재는 우리 나라에서 창작하였음에도 불구하고, 죽간자(竹竿子)·구호(口號) 치어(致語)등 당악 정재의 양식을 도입하였을 뿐만 아니라 개장(開場)과 수장(收場) 음악 및 반주 음악에 이르기까지 당악곡 일색으로 사용하여 명실공(名實共)히 당악 정재의 면모를 갖추었다.

육화대(六花隊)와 곡파(曲破)는 『고려사』 악지에는 그 무보(舞譜)가 전하지 않고, 곡파(曲破)의 가사만은 당악조에 전한다. 이 육화대와 곡파는 일시 단절되었다가 세종 이후에 재연(再演)된 듯 하다. 즉, 세종 7년 9월에 임금이 곡파 정재(曲破呈才)를 춘 노기(老妓) 봉이(鳳伊)에게는 비단 2필과 쌀 5섬, 종가(終加)에게는 비단 2필·쌀 10섬·콩 5섬을 내렸다. 이 정재는 쓰지 않은지 오래되어 기억하는 사람이 없었는데, 두 기녀가 그 절주를 잊지 않고 있었기 때문에 특상을 내린 것이라고 한다.⁽²²⁾

그런데 『악학궤범』에 전하는 곡파의 절차는 회관선인자(會八仙引子)로 개장(開場)한 다음 석노고(惜奴嬌) 진편(顛遍)·입파(入破)·허취(虛催)·취곤(催衰)·취박(催拍)·중곤(中袞)·알박(歇拍)·살곤(煞衰) 순서에 의하여 춤 추고 회관선인자로 수장(收場)한다. 차 주환(車柱環) 교수는 악 『학궤범』의 곡파(曲破)의 구성은 그 명칭에 있어서 약간 출입은 있으나 당염(董穎)의 도궁박미(道宮薄媚)의 그것과 같은 것이라 하고 다음과 같이 비교하였다.⁽²³⁾

(21) 國立國樂院에서는 三絃 靈山會相중 上靈山 처음에 나오는 가락을 鄉唐交奏라고 한다. 이 鄉唐交奏는 管樂合奏할 때는 쓰지 않고 반드시 舞蹈 伴奏일 때만 사용되는 가락이다.

(22) 上御遲次 觀曲破呈才 賜老妓 鳳伊綵絹三四 米五石, 終加 綵絹三四 米十石 豆五石 此樂不用已久 無有記之者 二妓不忘其節奏 故特賞之 (『世宗實錄』卷29 世宗 7年 9月 癸丑條)

(23) 車柱環『唐樂研究』p. 77 (1976. 汎學圖書刊)

道官薄經	第一	第二	第三	第四	第五	第六	第七
榮學軌範 曲破	入破	虛催	催衰	催拍	中衰	歇拍	煞衰
	入破	虛催	衰遍	催拍	中衰	歇拍	煞衰

『악학궤범』의 곡과중 석노교(惜奴嬌) 미전사(尾前詞)와 미후사(尾後詞)는 『고려사』 악지 당악조 석노교 곡파(惜奴嬌曲破) 가사 첫 머리의 전단・후단과 동일하다.

그리고 차 주환 교수는 『고려사』 악지 석노교곡파는 파단(破段) 7편(遍)중의 제2(第二) 허취(虛催)와 제5(第五) 중곤(中袞)이 생략된 형식으로 구성된 것으로 보고, 그 구성을 가두(歌頭)・입파(入破: 入破第一)・취곤(催袞: 入破第二)・취박(催拍: 入破第三)・알알박(歇拍: 入破第四)・살곤(煞袞: 第五袞)으로 정리하였다.⁽²⁴⁾

이상과 같이 당악 정재를 모방하거나 재연(再演)한 금척(金尺) 이하 9가지 춤은 조선조 말기에는 금척(金尺)・하황은(荷皇恩)・육화대(六花隊)만이 전승되었고, 그 음악도 보허자령(步虛子令)・여민락령(與民樂令)・향당교주(鄉唐交奏)로 바뀌었다.

더우기 육화대의 찬화시(讚花詩)는 칠언절구(七言絕句)인데 홍(紅)과 남(藍) 각 삼염시(三念詩)까지 모두 6수를 번역하여 가곡(歌曲)의 농(弄)・계락(界樂)・편(編) 가락에 얹어 부르고 있다.

3. 조선조 말기에 창작된 당악 정재

조선조 말기에 창작된 수많은 정재 가운데서 죽간자(竹竿子)의 인도로 상연(上演)하고, 구호와 치어의 형식을 갖추고 있는 장생보연지무(長生寶宴之舞)등 4가지 춤에 사용되던 음악을 조사하면 <표 12>와 같다.

장생보연지무(長生寶宴之舞)의 음악은 보허자령(步虛子令)과 향당교주(鄉唐交奏)로 되어있다.

수악절 창사(隨樂節唱詞)라 함은 악절에 따라 노래를 부른다는 말인데, 수악절 창사의 전단(前段)은 보허자 조장에 맞추고, 후단(後段)은 보허자 2장 가락에 의하여 부른다. 이 창사는 현재까지 전창(傳唱)되고 있다.

연백복지무(演百福之舞)의 음악은 장생보연지무와 같다. 전단과 후단으로 구분되는 수악절 창사는 그 음악이 보허자이므로 장생보연지무에서와 같이 보허자 가락에 맞추었을 것이다.

그밖에 창사가 4번 나오는데, 이러한 창사는 「창사 부르다 법」 항에 예시한 바와 같은

(24) 同上, p. 78~79. 관호 안의 偏名은 曹勛의 法曲道情의 破段의 偏名을 分屬시킨 것임. 歌詞는 생략함.

〈표 12〉

당악 정재 형식을 모방한 향악 정재의 음악

춤이름	음악	춤이름	음악
演百福之舞	萬億千春之曲(步虛子令) 鄉唐交奏 隨樂節 唱詞<前段> " <後段> 鄉唐交奏 聖壽無疆詞<七言> 鄉唐交奏 海東今日詞<七言> 鄉唐交奏 應天長之詞<四六體> 破子 詞<七言> 鄉唐交奏 步虛子令	帝壽昌	祝天保之樂<步虛子令> 唐唐交奏 " 唱 詞<四六體> 鄉唐交奏 唱 詞<四六體> 鄉唐交奏 鄉唐交奏
長生寶宴之舞	人千春秋之曲(步虛子令) 鄉唐交奏 " 步虛子令(이하 唱詞는 步虛子에 맞추어 부름) 隨樂節唱詞<前段> 步虛子 一章 " . " <後段> 步虛子 二章 鄉唐交奏 長生寶宴之樂<後段>		清平之曲<步虛子令> 鄉唐交奏 " 狹舞 唱詞(五言) 鄉唐交奏 狹舞 唱詞(五言) 鄉唐交奏 狹舞 唱詞(五言) 鄉唐交奏 狹舞 唱詞<七言> 鄉唐交奏 " 鄉唐交奏

방법에 의하여 불렀을 것이다.

제수창(帝壽昌)과 최화무(催花舞)에는 수악절 창사가 없다. 반주 음악과 창사 부르는 법은 연백복지무와 같다.

IX. 향악 정재 음악의 변천

1. 고려사 악지의 향악 정재

『고려사』 악지에 전하는 무고·동동·무애의 춤에 대한 절차는 너무 간단하나 『악학궤범』은 이에 비하여 비교적 상세하다. 그러기 무애 정재(無碍呈才)는 전하지 않는다.

세종 16년 8월 예조(禮曹)가 올린 계문(啓文)에 의하면 동궁(東宮)·종친(宗親)·의정부(議政府)·육조(六曹)·사신(使臣)을 위로하는 연회에 연화대 정재를 사용함은 꽤 오래된 일이나 군왕(君王)의 덕화(德化)의 내용을 가진 미신사(微臣詞)만 부르지 않도록 하면 되겠고,

무애 정재는 그 가사가 불가어(佛家語)만 쓰고 있어 탄망(誕妄)하다하겠으니 이제부터 각종 사악(賜樂)에 있어서 무애 정재는 없애자는 뜻을 올려 재가(裁可)를 얻은 일이 있다.⁽²⁵⁾

이로 보면 무애 정재가 『악학궤범』에서 빠지게 된 경위를 알 수 있다.

〈표 13〉에서 보는 바와 같이 『고려사』 악지에 두고는 처음에 정음사(井邑詞)를 부르고 그 음악을 연주한다 하였고, 동동(動動)은 처음에 동동 기구(起句)를 부르고 그 음악을 연주한다 하였으며, 무애도 무애사(無愛詞)를 부르고 그 음악을 연주한다고 쓰여 있을 뿐이다.

〈표 13〉 고려 시대의 향악 정재

구분	시대	고려사악지			악학궤범				조선조 말기 정재 출기									
	춤 이름	무	고	동	무	애	무	고	아(동)	박(동)	무	애	무	고	아(동)	박(동)	무	애
앞		井邑詞를 부르고 정음을 연주함	動動詞 起句를 부르고 動動을 연주함	無尋詞를 부름	井邑詞를 부른다 (全篇)	動動慢機 起句를 부름					慶萬年之曲 (鄉唐交奏)	井邑 慢機	萬年權之曲 (鄉唐交奏)					
중		井邑 끝까지 속함	動動 끝까지 속함	無尋 끝까지 속함	井邑 慢機 井邑 急機	正月詞 動動 中機 二月詞 이하 十二月 詞까지	△ 없음 ▽				元舞 唱詞 (5言) 鄉唐交奏 狹舞 唱詞 (5言) 鄉唐交奏	唱 詞 (七言) 井邑 慢機	歌曲 編 (唱詞) 鄉唐交奏 歌曲 編 (唱詞) 鄉唐交奏 歌曲 編 鄉唐交奏					
뒤																		
비고	음악은 끝까지 계속됨.																	

그러나 『악학궤범』의 무고는 정음사의 전강(前腔)・후강(後腔)・과편(過篇)을 한꺼번에 다 부른 다음 정음 만기(井邑慢機)・정음 중기(井邑中機)・정음 급기(井邑急機)에 따라 춤이 진행되고, 아박(牙拍: 動動)은 동동 만기(動動慢機)의 주악과 동동 기구(動動起句)로 시작하여 정월사(正月詞)를 부르고 음악이 동동 중기(動動中機)로 변하면 여러 기녀가 이월사(二月詞)에서 십이월사(十二月詞)까지 계속하여 부르고, 춤도 이 매월사(每月詞)에 따라 여러 가지로

(25) 禮曹啓 蓮花臺 呈才 微臣詞 有感君王之德化 來呈歌舞之歡娛……然而東宮及宗親 議政府 六曹 慰宴使臣 皆用蓮花臺 呈才 其來已久, 且無尋呈才 其歌辭 無用佛家之語 足爲誕妄……今後 凡諸賜樂 乞罷無尋呈才 後用蓮花臺 去其微臣詞……從之 <『世宗實錄』 卷65 世宗 16年 8月 壬戌>

변한다고 하였다.

『고려사』 악지의 기록이 소략(疎略)하지마는 고려 시대의 이들 춤도 대개 『악학궤범』 무보(舞譜)의 절차와 비슷하였으리라고 추정된다.

그러나 조선조 말기에 이르면 이들 향악 정제도 당악 정제에서와 같이 많이 변모된다. 즉, 무고는 향당교주(鄕唐交奏)로 시작하여 원무 창사(元舞唱詞) 향당교주(鄕唐交奏)·협무 창사(挾舞唱詞)·향당교주의 순서로 춤이 진행되고, 아박(牙拍: 動動)은 정읍 만기(井邑慢機)로 시작하여 창사(唱詞)·정읍 만기의 음악에 의하여 춘다. 이 중에서도 특히 주목되는 것은 무고에서는 정읍사(井邑謠) 대신 오언절귀(五言絶句)를 부르고, 아박에서는 동동사(動動詞)를 버리고 새로 지은 칠언절귀(七言絶句)를 대치한 점이다.

한편 세종16년 이후로 중단되었던 무애무(無愛舞)는 순조 이후에 재연(再演)함과 동시에 국한문(國漢文) 가사를 새로 만들어 가곡의 편(編) 가락에 맞추어 노래하였다.

무고와 아박의 창사(唱詞)는 모두 순조 기축(乙丑: 純祖 29年, 1829) 예제(睿製)로 되어 있다.

무애무의 가사는 『국언정제 창사초록(國謠呈才 唱詞抄錄)』⁽²⁶⁾에는 「제사양로연시(癸巳 養老宴時) 자내제하(自內製下)라고 있어 개사년(1893년)에 지은 것 같은 인상을 주고 있지만은 순조기축(己丑: 1829 『진찬의궤(進饌儀軌)』 권3의 사선무(四仙舞) 조에는

「이 이하의 창사는 예제(睿製)이나 진언(眞諺)이 서로 섞여 있는 까닭으로 실지 않는다」⁽²⁷⁾

라고 한 다음, 사선무와 무애무를 들었으니 이 진언 창사(眞諺 唱詞)는 순조 기축(己丑) 예제(睿製)임이 분명하다.

이같이 원작은 순조 기축년임에 틀림없고 이원제거(梨園提舉) 윤용구(尹用求)의 기록에 의하면 고종(高宗) 개사년(癸巳年: 1893)에 약간의 개삭(改刪)이 있었을지도 모른다.

2. 조선조 초기에 창작된 향악 정제

보태평(保太平)의 음악은 인조 3년(1625년) 이후 용광(龍光)과 정명(貞明)을 합치고, 새로 지은 중광장(重光章)을 그 다음에 첨입(添入)한 점만이 다르다. 정대업(定大業)의 음악도 지금과 다름이 없으나, 무구(舞具)와 춤 구성에 있어서는 많이 달라졌다. 즉, 무구(舞具)는 원래 제1열과 제2열은 검(劍)을 들고, 제3열과 제4열은 창(槍), 제5열과 제6열은 궁시(弓矢)를 들고 추었으나, 조선왕조 말기에 이르러서는 앞의 세 줄은 검(劍), 뒤의 세 줄은 창(槍)으로

(26) 1894年 3月 梨園提舉 尹用求編

(27) 此以下唱詞 睿製 而眞顏相雜 故不載(純祖 己丑『進饌儀軌』卷3)

바뀌어졌다.

한편 춤의 구성도 『악학궤범』 시절에는 곡진(曲陣)・직진(直陣)・예진(銳陣)・원진(圓陣)・방진(方陣) 등의 진법(陣法)의 순서에 따라서 진행되었으나 이조 말기에는 이러한 진법(陣法)을 버리고 한 곡 한 곡 서로 다른 춤 사위를 갖게 되었다.

봉래의(鳳來儀)는 <표 14>에서와 같이 전인자(前引子)로 시작하여 여민락(與民樂令)의 주악에 따라 한문 가사로 된 용비어천가(龍飛御天歌)의 해동장(海東章) 이하 10장을 노래 부른 다음, 치화평 삼기(致和平三機)의 음악에 맞춰 국한문으로 된 용비어천가의 해동장 이하 16장을 노래하고 이어서 주풍형(醉豐亨) 음악에 의하여 역시 해동장 이하 9장을 노래 부른 후, 후인자(後引子) 주악으로서 끝맺는다.

그런데 조선 왕조 말기에 이르러서는 여민락령(與民樂令)과 보허자령(步虛子令)으로 시작하여 한문 가사 용비어천가의 해동장 이하 5장을 부르고 치화평지곡(致和平之曲) 즉, 향당교주에 의하여 적인장(狄人章) 이하 5장을 부른 다음, 취풍형지곡(醉豐亨之曲) 즉 가곡 농가(弄歌)에 맞추어 국한문 가사인 용비어천가의 해동장(海東章) 이하 3장을 부른 뒤 향당교주하고, 다시 가곡 계락(界樂)에 맞추어 주국장(周國章) 이하 7장을 노래한다. 다음은 다시 향당교주하고 가곡 편(編)가락에 따라 상덕장(商德章) 이하 7장을 부른 다음, 하승평지곡(賀昇平之曲) 즉 향당교주로써 끝맺는다.

이와같이 봉래의 정제는 『악학궤범』 시절이나 후대에 있어서나 몇 시간을 필요로 하는 긴 시간 동안 상연(上演)하였음을 알 것이다.

향발무(響發舞)는 보허자령 한 곡에 의하여 추던 것이 후대에서는 일승월항지곡(日昇月恒之曲) 즉 향당교주로 바뀌었고, 학무(鶴舞)도 보허자령의 음악에 따라 연출되던 것이 채운선학지곡(彩雲仙鶴之曲) 즉 향당교주로 대체되었다.

학연화대처용합설(鶴蓮花臺處容合設)도 『악학궤범』 시절에는 참으로 거창한 것이어서 전도(前度)와 후도(後度)로 나뉘어 다음과 같이 상연되었다.

① 전도(前度)

처용 만기(處容 慢機) 즉 봉황음 일기(鳳凰吟一機)로 시작하여 원래 처용가 전편(全篇)을 노래하고, 봉황음 중기(鳳凰吟中機)에 의하여 봉황음⁽²⁸⁾ 전편을 부르고, 봉황음 급기(鳳凰吟急機)에 이어 삼진작(三眞作) 전편을 노래하고, 정음 급기(井邑急機)에 의하여 정음사(井邑詞) 전편을 노래하고, 끝으로 북진 급기(北殿急機)에 맞추어 북진사(北殿詞: 山河千里北詞)를 부

(28) 世宗 때 尹准에 命하여 處容歌의 曲折에 따라 改撰한 「山河千里國」詞임.

른다.

② 후도(後度)

후도(後度)는 전도(前度)와 많이 달라진다. 우선 영산회상만(靈山會相慢)에 의하여 「영산회상불보살(靈山會相佛菩薩)을 노래한 다음, 큰 북을 치며, 영산회상령(靈山會相令)을 연주하고, 음악이 빨라지면(五方處容) 죽도 환무(足蹈歡舞)함에 따라 여기(女妓)·악공(樂工)·의물(儀物)·가면무동(假面舞童)등이 모두 이에 따라 죽도하며 몸을 흔들면서 극히 즐겁게 논다.

끝나면 보허자령(步虛子令)에 맞추어 학무(鶴舞)를 추고, 이어 연화(蓮花)에 숨어 있던 두 동녀(童女)가 나와 연화대 정재(蓮花臺呈才)를 춘 다음, 처용 만기(處容慢機)에 따라 처용가를 부른다.

이와같은 절차가 끝나면 미타찬(彌陀讚)·본사찬(本師讚)·관음찬(觀音讚)의 순인 불가(佛歌)로써 끝난다.⁽²⁹⁾

이상과 같이 복잡하고 밤을 새워가며 연행(演行)되던 처용무·학무·연화대·불교 음악을 종합 연출하던 것이 조선조 말기에 이르러 처용무만이 독립 연출되고 미타찬·본사찬·관음찬만이 남았다가 나중에는 불교 음악까지도 없어지게 된다.

교방가요(敎坊歌謠)는 대가(大駕) 행차(行次) 때 가요(歌謠)를 드리며, 학무와 연화대 정재 등을 올리는 행례(行禮)였으나 조선조 말기에는 없어지고, 태조 2년(1393년) 정 도전(鄭道傳)이 지어 올린 문덕곡(文德曲)⁽³⁰⁾도 조선조 후기에는 전하지 않는다.

3. 조선조 말기에 창작된 향악 정재

조선조 말기의 향악 정재 반주 음악은 주로 향당교주(鄕唐交奏)와 보허자령(步虛子令)이 사용되고 있다. 예외로 향령무(響鈴舞)에서는 가곡 계락(界樂)으로 시작하고 무두사(務頭詞)·중박사(中拍詞)·미후사(尾後詞)가 모두 한문 시(詩)인데도 불구하고 계락(界樂) 곡에 맞추어

(29) 處容之戲……初使一人 黑布紗帽而舞 其後有五方處容 世宗以其曲折 改撰歌詞 名曰鳳凰吟 遂爲廟廷正樂 世祖遂增其制 大合樂而奏之 初倣僧徒供佛 羣妓齊唱 靈山會相佛菩薩 自外廷回匝而入 伶人名執樂器 雙鶴人五處容 假面十人 皆隨行緩唱三回 入就位而聲漸促 撞大鼓 伶妓 搖身動足 良久乃罷 於是作蓮花臺戲 先是設香山池塘 周插彩花 高丈餘 左右亦有畫燈籠 而流蘇掩映於其間 池前東西 過大蓮蓴 有小妓入其中 樂奏步虛子 雙鶴隨曲節 翱翔而舞 就啄蓮蓴 雙小妓排蓴而出 或相向或相背 跳躍而舞 是謂動動也 於是雙鶴退 處容入 初奏緩機 處容成列而立 有時彎曲而舞 次奏中機 處容五人 各分五方而立 拂袖而舞 次奏促機 繼爲神房曲 婆娑亂舞 終奏北殿 處容退列于位 於是有一妓一人 唱南無阿彌陀佛 群從而和之 文唱觀音讚三回 回匝而出 每於除夜 則一日夜 分入昌慶昌德兩宮殿庭 昌慶用妓樂 昌德用歌童 達曙奏樂 各賜伶妓布物 爲闕邪也 <成規：『慵齋叢話』卷1>

(30) 『世祖實錄』卷4, 同 2年 7月條

노래한다.

또 고종 때 궁중에 들어온 성천 잡극(成川雜劇)인 사자무(獅子舞)에 영산회상(靈山會相)을 쓰고, 선야락(船遊樂)과 선천 무극(宣川舞劇)이던 항장무(項莊舞)에는 반드시 위엄있는 대취타(大吹打)가 따랐다.

이 주환(李珠煥) 씨의 조사에 의하면 항장무의 음악에는 대취타 외에도 삼현육각(三絃六角)과 거상악(擧床樂)이 연주된 것으로 기록되어 있다<표 15참조>

<표 15> 조선조 말기에 창작된 향악 정재

춤이름	음악	춤이름	음악
佳人剪牡丹	祝有餘之曲(鄉唐交奏) 唱詞<七言> 鄉唐交奏	寶相舞	鄉唐交奏 唱詞<七言>
劍器舞	武寧之曲(鄉唐交奏)	四仙舞	仙呂之曲(鄉唐交奏) 歌曲編에 맞추어 元舞 唱詞(漢文) 元舞 並唱(漢文) 鄉唐交奏
慶豐圖	吉祥之曲(步虛子令) 唱詞<四言> 鄉唐交奏 歌曲編에 맞추어 狹舞 唱詞(國漢文) 鄉唐交奏	船遊樂	吹打 漁父詞
高句麗舞	綺羅香(鄉唐交奏) 唱詞<五言> 鄉唐交奏	沈香春	天保九如之曲(鄉唐交奏) 唱詞<七言> 鄉唐交奏
公莫舞 (英祖)		影池舞	
廣袖舞 (肅宗)		尖袖舞 (俗稱 葉舞)	萬千春之曲(鄉唐交奏)
萬壽舞	萬年長權之曲(步虛子令) 唱詞<七言> 唱詞(漢文) 鄉唐交奏 歌曲編에 맞추어 元舞 唱詞(國漢文) 鄉唐交奏	疊勝舞	太平春之曲(鄉唐交奏) 第一疊 唱詞<七言> 鄉唐交奏 第二疊 唱詞<七言> 鄉唐交奏 第三疊 唱詞<七言> 鄉唐交奏 第四疊 唱詞<七言> 鄉唐交奏 第五疊 唱詞<七言> 鄉唐交奏 第六疊 唱詞<七言> 鄉唐交奏 第七疊 唱詞<七言> 鄉唐交奏 第八疊 唱詞<七言>
望仙門			
舞山香	慶春光之曲(鄉唐交奏) 唱詞<七言> 鄉唐交奏		
撲蝶舞	滿庭芳(鄉唐交奏) 唱詞(漢文)		

춤 이름	음 악	춤 이름	음 악
	鄉唐交奏 第九疊 唱詞〈七言〉 鄉唐交奏 第十疊 唱詞〈七言〉 鄉唐交奏	響鈴舞	天保九如之曲〈界樂〉 界樂〈이하 唱詞는 界樂樂으로 부름〉 隨樂節 唱務頭詞(漢文) 隨樂節 唱中拍詞〈七言〉 隨樂節 唱尾後詞〈七言〉
初 舞	風雲慶會之曲(步虛子令)		
春光好		獻天花	海屋添壽之曲(步虛子令) 狹舞唱詞〈五言〉 鄉唐交奏 鄉唐交奏
春臺玉燭			
春 鶯 舞	柳初新之曲(鄉唐交奏) 唱詞〈五言〉 鄉唐交奏	獅子舞 (成川雜劇)	萬方寧之曲(靈山會相)
		項莊舞 (宜川舞劇)	大 吹 打 三絃六角 舉床樂

XII. 맺 는 말

이 글을 쓰게된 동기는 『고려사』·『악학궤범』·조선조 말기의 각종 『진연의궤(進宴儀軌)』와 정재흥기(呈才笏記)등의 문헌을 중심으로 당악 정재(唐樂呈才)와 향악 정재(鄉樂呈才) 및 이 두 갈래의 정재(呈才)에 사용되던 음악의 변천 과정을 정리하여 보고자함에 그 목적이 있었다.

그러나 고려조 이후 조선조 말기까지의 당악 정재와 향악 정재의 변천을 살피기에 앞서 그 이전의 춤에 대하여 개관(概觀)하지 않을 수 없었다.

이와같이 삼국 이전의 춤에 관한 자료를 정리하다가 가장 흥미를 느낀 것은 고구려 시대의 춤과 잡희(雜戲)였다. 즉 그 하나는 통구(通溝) 무용총(舞踊塚)의 무용수(舞踊手)와 악인(樂人)의 벽화 그림이 『통전(通典)』의 설명과 잘 부합하고 있는 점이고, 다른 하나는 새로 입수(入手)된 여러가지 고구려 고분 벽화에 의하여 『고려사』에서 자주 언급되고 있는 백희(百戲)의 정체를 실감(實感)하게 되고, 신라 오기(五技) 중 금환(金丸)과 같은 잡희(雜戲)가 이미 고구려 시대에 성행하였음을 알게 된 점이다.

그러나 이 논문은 어디까지나 고려 이후의 당악 정재와 향악 정재가 어떻게 변모하여가면서 조선조 말기까지 전승되었는가 하는 점에 역점(力點)을 두었다.

음악에 있어서도 고려 시대에 당악이 많이 들어 와서 한 때 크게 성행하였으나, 후대에

내려 오면서 차츰 인면(湮滅)되고, 극소수의 곡조가 전한다 할지라도 그것은 향악화(鄕樂化)된다.

그런데 당악 정재도 이와 같은 현상을 보여 주고 있다.

당악 정재로서의 특징이 후대까지 남아 있는 것은 춤의 출퇴장(出退場)에 죽간자(竹竿子)를 선도(先導)로 진행되는 점이다.

당악 정재의 개장(開場)과 수장(收場)에 있어서 꼭 갖추어야 했던 구호(口號)와 치어(致語)는 고려 시대에도 그 원형(原形)에서 어긋났고, 『악학궤범』 시대를 거쳐 조선조 말기의 『정재홀기(呈才笏記)』에 이르면서 구호(口號)·치어(致語)·사(詞)등의 용어와 칠언율시(七言律詩)·사육병려체(四六駢麗體)·사(詞)의 구분이 문란해진다.

조선조 말기의 당악 정재에서는 선구호(先口號)만 있고 후구호(後口號)는 없어진다.

향악 정재는 당악 정재와 달리서 원래 죽간자·구호·치어가 없고, 오직 춤 추다가 국한문 가사를 노래로 불렀는데, 조선조 말기에 이르면 국한문 가사를 버리고 칠언(七言) 또는 오언(五言)의 한시로 대체하여 창사(唱詞)로 통일되는가 하면 새로 지은 국한문 가사를 가곡 농(弄)·계락(界樂)·편(編)등 곡에 얹어 노래 부르기도 한다.

한편 당악 정재와 향악 정재에 사용되던 음악도 원래 당악곡과 향악곡으로 구분되던 것이 조선조 말기에 이르러서는 거의 통일된다. 즉 당악 정재는 『악학궤범』 시절까지는 당악만 사용하던 것이 조선조 후기에 이르면 거의 보허자령(步虛子令)·여민락령(與民樂令)·향당교주(鄕唐交奏)로 통일된다.

이러한 현상은 보허자령(步虛子令)·여민락령(與民樂令)·영산회상(靈山會相)·향당교주(鄕唐交奏)·가곡 중의 룡(弄)·계락(界樂)·얼락(醖樂)·편(編) 등 곡을 사용하는 향악 정재와 별로 다름이 없다.

이와같이 궁중 정재(宮中呈才)로 연행되던 당악 정재는 음악에서와 같이 시대가 흐름에 따라 차츰 없어지게 되고, 일부 전승되는 춤이라 할지라도 한국 전통적인 춤에 동화(同化)됨으로써 원래의 당악 정재의 특징을 상실하게 된다.

따라서 현재 전하는 궁중무나 아악에 있어서는 역사적으로 구분하여 오던 그 명칭만 남고, 형식상의 잔영(殘影)을 극히 일부 찾을 수 있을 뿐이지 그 내용면에서는 완전히 한국 전통적인 춤이요 음악이라고 할 수 있다.